

Bill Evans' musikalske stil

- med særlig fokus på påvirkninger fra impresjonismen

Masteroppgave av Svein Vold, mai 2013
Universitetet i Oslo, institutt for musikkvitenskap



"It was said in their own time that Liszt conquered the piano, Chopin seduced it. Oscar [Peterson] is our Liszt and Bill is our Chopin." (Lees, 1997:420)

Innhold:

1. Innledning	6
1.1 Problemstilling	6
1.2 Presentasjon av kapitlene	6
2. Metode	8
2.1 Produkt eller prosess?	8
2.2 Litt historie	8
2.2.1 Tidlige pionerer	8
2.2.2 Musikkvitenskapens inntreden – Andre Hodeir	9
2.2.3 Gunther Schuller: Sonny Rollins and the Challenge of Thematic Improvisation	10
2.2.4 Full inntreden i akademia – mangfold i tilnæringsmåter	12
2.2.5 Formelbasert improvisasjon – ”A View From the Balkans”	13
2.3 Ulike formål – ulike metode	15
2.3.1 Kritisk	15
2.3.2 Kategoriserende	15
2.3.3 Antropologisk	16
2.3.4 Pedagogisk	17
2.4 Diskusjon	17
2.5 Mitt valg av metode	19
2.6 Definisjoner og avklaringer	20
2.6.1 Noen begreper fra jazzen	20
2.6.2 Forklaring av akkord-symbolene	22
2.6.3 Noen ord om stil	24
3. Evans’ utvikling	27
3.1 Oppvekst	27
3.2 Studietid – Southeastern Louisiana College	30
3.3 Tidlig profesjonell karriere	33
3.3.1 New York. Swing, jump og rhythm-and-blues	33
3.3.2 Fløyte og piccolo i Army band. Psykisk knekk.	33
3.3.3 Hjem for å øve: ”from the bottom up”	34

3.4 Tilbake i New York – en stil begynner å dannes	34
3.4.1 Mannes College – T.T.T.(T.)	34
3.4.2 En tur med Staten-Island-ferga	35
3.4.3 George Russell	36
3.4.4 Third Stream – The Jazz Workshop	37
3.4.5 New Jazz Conceptions	37
3.4.6 Mer Third Stream – Brandeis Jazz Festival	38
3.5 Stilen begynner å ta form	39
3.5.1 Miles Davis Sextet	39
3.5.2 Everybody Digs Bill Evans	42
3.5.3 Kind of Blue	44
3.5.4 Endelig egen trio: Portrait in Jazz	47
3.5.5 Siste store Third Stream-prosjekt: Jazz in the Space Age	48
3.5.6 Explorations, Sunday at the Village Vanguard og Waltz for Debbie	49
3.5.7 Tragedien(e)	50
3.6 Stilen dannet – Liv og karriere etter 1961	51
3.6.1 Vekslede besetninger, omfattende turnéer	51
3.6.2 Heder, ære og misère	52
3.6.3 Slutten	52
3.6.4 Love letters written to the world from some prison of the heart	53
4. Evans' musikalske stil: påvirkninger fra jazzen	54
4.1 "...a terribly hard analytical building process"	54
4.2 Påvirkning fra eldre pianister	54
4.2.1 George Shearing	55
4.2.2 Bud Powell	56
4.2.3 Tristano-skolen	57
4.3 Rytmikk	59
4.4 Evans/La Faro/Motian: Nyskapende ensemblespill	60
4.5 Evans versus frijazzen	63
4.5.1 Ornette Coleman og Cecil Taylor	63
4.5.2 Evans modernist?	64
4.6 "...subtle, not particularly jarring differences..."	64

5. Impresjonistisk påvirkning på jazzen	66
5.1 Karakteristiske trekk ved impresjonismen	66
5.1.1 Generelt	66
5.1.2 Noen sentrale elementer hos Debussy	66
5.2 Impresjonistiske trekk ved jazzen før Evans	70
5.2.1 “...in virtually all the style eras”	70
5.2.2 Bix Beiderbecke	71
5.2.2.1 Riverboat Shuffle	72
5.2.2.2 In a Mist	73
5.2.3 Billy Strayhorn/Duke Ellington: Chelsea Bridge	77
5.2.4 Konklusjon – jazzen før Evans	78
6 Evans og det franske	79
6.1 Harmonisk stil	79
6.1.1 “Ballade-Evans”	79
6.1.2 Lucky to Be Me	79
6.1.3 Blue in Green	81
6.2 Peace Piece	82
6.2.1 Chopin (og litt Ravel)	83
6.2.2 Debussy, Ravel, Milhaud	86
6.2.3 Messiaen og Jolivet?	90
6.3 Kind of Blue: All Blues	94
6.3.1 Tonalitet	94
6.3.2 Bass-ostinatet	95
6.3.3 Daphnis and Chloé?	96
6.3.4 Evans’ solo	97
6.3.5 Evans og Skrjabin	103
6.3.6 Konklusjon All Blues	104
7 Konklusjon	106

8 Vedlagte partiturer og transkripsjoner	107
8.1 Bill Evans: Peace Piece	107
8.2 Frederic Chopin: Berceuse op 57	110
8.3 Olivier Messiaen: Le Lorient, takt 1-11 (fra Catalogue d'Oiseaux)	116
8.4 Davis: All Blues – tema	117
8.5 All Blues – Evans' solo	119
 9 Kilder	 121
9.1 Litteraturliste	121
9.2 Partiturer og transkripsjoner	124
9.3 Oversikt over tilhørende lydklipp	125
9.4 Plateinnspillinger det vises til	127
9.4.1 Jazz	127
9.4.2 Klassisk	132

Innledning

1.1 Problemstilling

Historien om jazzens utvikling opp i gjennom det 20. århundre er i stor grad historien om påvirkninger fra, og sammensmeltninger med andre musikkformer. Det har lenge vært en gitt ”sannhet” at europeisk kunstmusikk, og da spesielt fransk impresjonisme, har vært en vesentlig del av denne påvirkningen, j.fr. for eksempel Henry Pleasants:

“The harmonic character of jazz would be unthinkable without the examples of Debussy and Ravel” (Pleasants, 1967: 173).

Jazzpianisten Bill Evans er en av dem som særlig har vært trukket fram. I denne oppgaven vil jeg se på Bill Evans’ musikalske stil med hovedfokus på påvirkninger fra fransk kunstmusikk fra tidlig 1900 – tall. Jeg finner det i den forbindelse naturlig også å ta et blikk på fransk påvirkning på jazzen *før* Bill Evans, jeg vil plassere Evans stilistisk på den tiden han slår igjennom (sent 50-tall/tidlig 60-tall), jeg vil si litt om påvirkninger fra eldre jazzmusikere, for å vise hvilken kontekst de franske påvirkningene settes inn i hos Evans, og endelig vil jeg si noe om hans betydning for jazzens utvikling videre. Så langt jeg kan se er det gjort få vitenskaplige studier spesifikt om dette emnet så langt, men noen er det. Som det vil fremgå av litteraturlista har jeg brukt en rekke ulike kilder, men jeg skylder å gjøre oppmerksom på at jeg spesielt har hentet stoff og argumentasjon fra Deborah Mawer: *French music reconfigured in the modal jazz of Bill Evans* (Mawer, 2011), Mark Gridley: *Jazz Styles, History and Analysis* (Gridley, 2009) samt Peter Pettingers biografi: *Bill Evans: How my heart sings* (Pettinger, 1998). I kapitlet om metode har jeg i stor grad tatt utgangspunkt i min egen semesteroppgave i spesialpensum ved UiO: *The Art of Improvisation eller Compositions In Their Own Right? Ulike tilnærminger til jazzanalyse* (Vold, 2010). Til den hentet jeg i sin tid stoff og argumentasjon særlig fra Thomas Owens: *Analysing Jazz* (Owens, 2002), John Brownell: *Analytical Models of Jazz Improvisation* (Brownell, 1994) og Robert Bird: *Methods and Categories of Jazz Analysis* (Bird, 1976).

1.2 Presentasjon av kapitlene

I kapittel 2 går jeg relativt grundig inn på ulike metodiske tilnærminger til jazzanalyse. Det er til dels stor uenighet og polariserte diskusjoner om dette innen jazzforsker-miljøet, og jeg ser nærmere på hva uenigheten består i, historisk bakgrunn m.m. Årsaken til at jeg går såpass grundig inn på dette, er at mitt tema – å påvise forbindelser mellom europeisk kunstmusikk og jazzen – i stor grad berører denne striden. Jeg ønsker derfor å begrunne og presisere både valg

av problemstilling og metode. Etter dette følger noen definisjoner og avklaringer i forbindelse med terminologi og notasjon innen jazzen, og en diskusjon og avklaring omkring begrepene *genre, stilart, stil* og *sound*.

I kapittel 3 tegner jeg en liten biografisk skisse over Evans' liv med hovedvekt på perioden fra han ble født og frem til 1961. Jeg har lagt vekt på å få fram hendelser og forhold som har betydning for hans musikalske utvikling, eller som eksemplifiserer grunnleggende personlighetstrekk, som hans sensitivitet eller hans analytiske vesen; trekk som i høy grad skulle vise seg å få betydning for hans musikalske stil. Etter 1961 var alle vesentlige trekk ved hans stil på plass, og resten av hans liv og karriere blir derfor bare oppsummert helt kort.

I kapittel 4 analyserer jeg Evans' musikalske stil med fokus på påvirkninger fra eldre og samtidige jazzmusikere, og diskuterer også Evans' stil i relasjon til en helt annen retning innen den samtidige jazz-modernismen; *frijazzen*.

I kapittel 5 ser jeg på impresjonistisk påvirkning av jazzen *før* Evans kom på banen. Jeg starter med et raskt blick på impresjonismen generelt og ser deretter på noen sentrale musikalske elementer hos Debussy. Deretter tar jeg for meg utvalgte innspillinger av Bix Beiderbecke (fra 1924 og 1927) og Duke Ellington/Billy Strayhorn (fra 1941), på jakt etter fransk påvirkning.

I kapittel 6 analyserer jeg Evans' stil med hovedfokus på påvirkninger fra Debussy og Ravel. I tillegg trekker jeg inn komponister som Chopin, Skrjabin, Milhaud, Messiaen og Jolivet. Jeg tar utgangspunkt i to spor hvor Evans spiller solo, fra albumet *Everybody Digs Bill Evans* (1958); ett med Miles Davis Sextet, fra *Kind of Blue* (1959) og ett med Bill Evans trio, fra *Portrait in Jazz* (1959).

2. Metode

I arbeidet med å finne en god metode for min oppgave – d.v.s. en metode som skaffer til veie *den type informasjon* som er relevant for *min* problemstilling – skal jeg først ta en titt på de ulike tilnærminger og metoder som finnes blant andre jazzforskere, vurdere styrker og svakheter samt hva slags type informasjon de ulike metoder gir. Deretter vil jeg konkludere med hva som blir mitt valg av metode for denne oppgaven.

2.1 Produkt eller prosess?

Blant dagens jazzforskere er det store forskjeller, og også stor uenighet om tilnærming og metode for jazzanalyse. John Brownell beskriver i artikkelen ”Analytical Models of Jazz Improvisation” dette som et grunnleggende, prinsipielt skille som handler om hvorvidt man forholder seg til jazzimprovisasjon som *produkt* eller *prosess*. Han bruker betegnelsen *reductive* om førstnevnte tilnærming, og *processual* om sistnevnte (Brownell, 1994:12). Han plasserer sentrale jazzforskere som Andre Hodeir, Gunther Schuller, Frank Tirro og andre i kategorien *reductive*, og går langt i å avvise produkt-fokuserte tilnærminger overhodet, i det han mener de springer ut av

”...a fixation on the object of analysis, rather than on the process from which it springs.
(...) the object in the analysis of improvisation is itself a phantom, and rather than analyzing music, what ends up being analyzed is the frozen record of a process”
(Brownell, 1994:15).

For å forstå bakgrunnen for denne, til tider sterkt polariserte diskusjonen, er det nødvendig å ta et lite tilbakeblikk på jazzanalysens historie.

2.2 Litt historie

2.2.1 Tidlige pionerer

Jazzanalysen er, hvis man ser litt stort på det, nesten like gammel som jazzen selv. Allerede på 1920-tallet kom folk som Glen Waterman (Waterman, 1924) og Art Shefte (Shefte, 1925) ut med det første undervisningsmaterialet om jazz, med noteeksempler og kommentarer. Danseren, koreografen og kritikeren Roger Pryor Dodge begynte på samme tid å skrive sporadiske artikler om jazz, og presenterer i en slik artikkel i 1934, transkripsjoner og diskusjon av soloene fra fire ulike Ellington- innspillinger av ”Black and Tan Fantasy” (Dodge, 1995). Fire år etter, i 1938, kom den klassiske fiolinisten Winthrop Sargeant ut med boken *Jazz: Hot and Hybrid* (Sargeant, 1938). Her beskrev og diskuterte han blant annet

synkopéring, en bluesskala og visse aspekter ved jazzharmonikk. Felles for disse jazzanalysens tidlige pionerer var at de hadde sin primære kompetanse og interessefelt andre steder enn i jazzen, og var som amatører å regne hva det jazzfaglige angår. Deres analyser bar dermed ofte preg av den utenforståendes nysgjerrige blick inn på det ”eksotiske”.

2.2.2 Musikkvitenskapens inntreden – Andre Hodeir

Amatør var derimot *ikke* franske Andre Hodeir, som i 1954 kom ut med boken *Hommes et problèmes du jazz*, utgitt på engelsk to år senere under tittelen *Jazz: Its Evolution and Essence* (Hodeir, 1956). Hodeir var for det første godt hjemmehørende i jazzen, som jazzfiolinist, jazzkritiker, redaktør av tidsskriftet *Jazz Hot* og som tydelig jazzinfluert komponist. Han hadde i tillegg en meget solid klassisk skolering i bunnen. Han var utdannet fiolinist og komponist fra konservatoriet i Paris, hvor han fulgte Messiaens analyseklasse og tok diplom (”premier prix”) i fuge, harmonilære og musikkhistorie. Han hadde dermed en langt mer inngående kunnskap enn Dodge og Sargeant.

I boken tar Hodeir for seg jazzens ulike historisk/stilistiske epoker fra ca 1900 og fram til sent 1940-tall, og videre en del emner som er felles for de ulike stilistiske periodene. Selve hjørnesteinen i boka er imidlertid kapitlet med analysen av Duke Ellingtons 1940-innspilling av ”Concerto for Cootie”, skrevet spesielt for hans trompetist Cootie Williams. I den engelske utgaven tilføyde han to mindre kapitler; ”Jazz and Europe”, som tar for seg jazzens influens på den europeiske kunstmusikken, og ”Contemporary Jazz”, som gjør opp status for samtidsjazzen anno 1954. Noe av det som har hatt størst betydning for ettertiden, er Hodeirs innføring av en egen typologi for klassifisering av ulike fraser i en improvisasjon; *theme phrase*, *paraphrase* og *chorus phrase* (Hodeir, 1956:144). Gunther Schuller adopterte begrepene *chorus phrase* og *paraphrase* direkte i sin artikkel om Sonny Rollins fra 1958 (se senere omtale), og Barry Kernfeld videreutviklet denne typologien i sin artikkel om jazzimprovisasjon i Grove (Grove, 2013).

Som den klassisk skolerte musikkvitenskapsmann Hodeir var, gjorde han det helt klart at han anså Europeisk kunstmusikk for å være jazzen overlegen:

“...to me, the riches of jazz, however precious, cannot for a moment match the riches of contemporary European music.” (Hodeir, 1956:92).

Nå var det på ingen måte noe oppsiktsvekkende over et slikt utsagn. I 1954 og langt opp mot vår egen tid, var dette den klart dominerende holdningen innenfor musikkvitenskapen. Det var

ikke vanlig at man stilte spørsmålstegn ved den europeiske kunstmusikkens overlegenhet. Den var gitt, den var så å si ”luften man pustet i”. Hodeirs prosjekt var dermed å *legitimere jazzen* som seriøs kunstform ved å *påvise fellestrekk* med den europeiske kunstmusikken, så som formal enhet og kompleks orkestrering. Som eksempel her kan jeg nevne hans fremheving av jazzmusikernes klanglige utforming av sine respektive soloer. Klang, som selvstendig musikalsk element, har jo vært heller stemoderlig behandlet innen klassisk musikkanalyse, som er Hodeirs utgangspunkt. Og utøverens tolkning (herunder det klanglige) er noe den klassiske musikkvitenskapen ikke har vært opptatt av før helt nylig. På dette punkt kan man dermed si at Hodeir var forut for sin tid:

”For the European musician, sound is a means of expression that is distinct from the creation of a work; for the jazz musician, it is an essential part of this creation.”

(Hodeir, 1956:92)

Her finner vi imidlertid en dobbelthet hos Hodeir; på den ene side fremhever han positivt jazzmusikernes individuelle klangbehandling, i motsetning til klassiske musikere, som i større grad har vært underlagt komponistens intensjoner. Men samtidig er det tydelig at han har behov for å koble også dette opp mot den europeiske kunstmusikken – som en ”nødvendig” legitimering(?):

“...it is perhaps worthwhile to recall that several centuries had passed before the mind of a genius, Arnold Schoenberg, gave birth to the idea of a “melody of timbres” (*Klangfarbenmelodie*) – that is, a musical sequence in which each sound is expressed by a different timbre. Isn’t that, in a different way, what jazz musicians accomplish spontaneously by giving to the sonority of one instrument the most varied possible aspects?” (Hodeir, 1956:92-93)

Så er det altså likevel slik at jazzens kvalitet først og fremst avhenger av i hvilken grad den samsvarer med den europeiske kunstmusikken. Nettopp denne holdningen er et kjernepoeng for å forstå den senere polariserte diskusjonen omkring metoder og mål for jazzanalyse, men dette kommer jeg nærmere tilbake til.

2.2.3 Gunther Schuller: Sonny Rollins and the Challenge of Thematic Improvisation

Fire år etter Hodeirs bok; i november 1958, publiserte så Gunther Schuller artikkelen “Sonny Rollins and the Challenge of Thematic Improvisation”, i den første utgaven av *The Jazz Review* (Schuller, 1999:86-97). Om Hodeir hadde vært den første som underla en jazz-*komposisjon* en detaljert, dyptpløyende vitenskaplig analyse, var Schuller nå den første til å gjøre det samme med en jazz-*improvisasjon*. Schuller hadde studert teori, horn og fløyte

privat og spilt horn profesjonelt med flere store orkestre. I tillegg hadde han spilt med Miles Davis/Gil Evans og var i 1949-50 med på bandets epokegjørende innspillinger av *Birth of The Cool*. Videre virket han som komponist, dirigent, forsker, foreleser, forfatter, redaktør og mere til. Sammen med pianisten John Lewis hadde han grunnlagt Modern Jazz Society i 1955, og han var mannen bak begrepet, ideen og bevegelsen *Third Stream*, beskrevet som "...a new genre of music located about halfway between jazz and classical music." (Schuller, 1999:114). Schuller hadde altså, i likhet med Hodeir, en meget solid, klassisk musikkvitenskaplig skolering i bunnen, kombinert med en viss erfaring som jazzmusiker.

I artikkelen tar Schuller for seg Sonny Rollins' "Blue 7" fra *Saxophone Colossus* fra 1956, og blant de tingene han trekker frem er en tritonus-bitonalitet som oppstår i relasjonen mellom temaet (hvor de vesentlige tonene utgjør en E⁷(ingen 5)) og akkompagnementet (som er en blues i Bb-dur), noe som får ham til å trekke parallellen til Stravinskij's Petrushka (Schuller, 1999:88). Videre påviser han en stor grad av motivisk arbeid og tematisk enhet i Rollins' improvisasjon, noe som, etter Schullers klassisk/musikkvitenskaplige preferanser også er med på å gjøre denne innspillingen mer verdifull enn andre jazzinnspillinger. Det hører med til historien at Rollins selv ble rasende over artikkelen og erklærte at han fra den dagen aldri mer ville lese anmeldelser av sin musikk (Walser, 1999:213). Dette anskueliggjør i stor grad det problem som heftet ved disse første musikkvitenskaplige analyser av jazz. Forskerne var barn av sin tid, og både metoder og kriterier for kvalitet var, ofte uten nærmere refleksjon, importert direkte fra en klassisk analysetradisjon konstruert for det sene 1700 og 1800-tallets europeiske kunstmusikk. Faren var derfor stor for at analysene kunne havne litt på siden av saken, i forhold til jazzens egenart. I tillegg er det vel grunn til å anta at Rollins' reaksjon kunne ha noe å gjøre med rase og klasse; her kommer denne hvite middelklasse mannen i USA anno 1958, og skal definere godt og dårlig innen svart kultur. For ikke bare hadde han gitt ære til Rollins i artikkelen; med på kjøpet fulgte det en bredside mot mye av jazzen forøvrig:

"The average improvisation is mostly a stringing together of unrelated ideas. (...) the stronger the individual personality of each player, the less uniformity the total piece is likely to achieve (...) the body of interspersed solos generally has no relation to these nonimprovised sections (...) solos are often marred by a sudden quotation from some completely irrelevant material." (Schuller, 1999:87).

Rollins var, for Schuller et av lyspunktene innen en (hovedsakelig svart) musikkpraksis som ennå hadde langt igjen før den kunne nå opp til den (hvite) europeiske kunstmusikkens nivå. Man kan forstå at en slik ære kan gi en viss bismak.

2.2.4 Full inntreden i akademie – mangfold i tilnæringsmåter

Etter hvert som vi nærmer oss vår egen tid, skjer det en nærmest eksplosiv vekst innen jazzforskningen. Både fremveksten av ny teknologi for innsamling og bearbeidelse av diskografisk materiale, fremveksten av populærmusikkforskningen, og den generelt økende, allmenne aksept av jazz som kunstform, bidro til en sterk økning av antall forskere, avhandlinger og tilnæringsmåter. Stor betydning hadde nok også den amerikanske kongressens Resolusjon 57 fra 1987, som erklærte jazzen som

“(...) a rare and valuable national American treasure to which we should devote our attention, support and resources to make certain it is preserved, understood and promulgated.” (Walser, 1999:332-333).

Med dette hadde jazzens prestisje og status nådd like til topps i det amerikanske samfunnet, noe som ytterligere styrket dens posisjon i akademie.

Tomas Owens har tatt for seg et stort antall vitenskaplige arbeider om jazz fra perioden 1950-2000 (det overveiende flertallet av dem fra etter 1970) og sett på tendenser og trender innen tilnærming og metode (Owens, 2002:290-292). Som man måtte forvente, skiller den nye generasjon av forskere sine tilnærminger seg vesentlig fra Hodeirs og Schullers. Mange av dem ser med skepsis på deres deskriptive stil og entusiastiske lovprisninger av jazzens mesterverker og går for en mer nøktern ”dissekering” av musikken, på grunnlag av visse avgrensede kriterier. Mange stiller seg også kritiske til deres verdistandpunkt vedrørende den europeiske kunstmusikken, og innvender at de, med sin basis i den ”klassiske” musikkvitenskapen, med dens sterke fokus på motivisk/tematisk utvikling og enhet, bommet på mye av jazzens egne musikalske intensjoner.

I følge Owens setter rundt halvparten av arbeidene fokus på enkeltmusikere eller ensembler, og blant disse finner vi et generelt stadig økende fokus på detalj (Owens, 2002:290). Noen velger å gå sterkt i dybden på noen få innspillinger (for eksempel Steward, 1973), andre velger heller å ta for seg et stort antall innspillinger, for å se på utvikling i stil, teknikker for improvisasjon osv. (For eksempel Owens, 1974). Flere av arbeidene benytter seg av Schenker-analyse, i den hensikt å påvise underliggende tonale strukturer på et dypnivå (for eksempel Larson, 1987).

Flere forskere har ment å se en sammenheng mellom språk og musikk. Som eksempel kan nevnes Alan Perlman & Daniel Greenblatt, som har dratt inn Naom Chomskys lingvistiske forskning (Perlman, 1981), Henry Gates, som har trukket linjene til afro-amerikansk litteraturkritikk (Gates, 1988) og sist, men ikke minst Gregory Smith, som har trukket inn arbeider om episk diktning av Milman Parry og Albert Lord, (Smith, 1983, 1991). I diskusjonen omkring produkt versus prosess-orientert tilnærming til jazzanalyse, trekker Brownell særlig frem nettopp Smiths teori om *formulaic improvisation* som motsats til den produkt-orienterte tilnærmingen til Hodeir, Sculler m.fl. Jeg skal derfor vie litt plass til den.

2.2.5 Formelbasert improvisasjon – ”A View From the Balkans”

Smith hevder det er en direkte parallell mellom den kreative prosessen vi finner innen muntlig, episk diktning, og den som ligger til grunn for jazzmusikerens improvisasjon. Begge opererer i det man kan kalle prosessuell modus, altså i *øyeblikket*. Improvisasjon er pr. definisjon en *fremførelsespraksis*, og dermed blir det irrelevant å anvende analysemetoder utviklet til bruk på forhåndskomponert musikk, i følge Smith. Utgangspunktet for hans metode er Milman Parry og Albert Lords forskning omkring mekanismene for videreformidling av episk diktning i muntlige kulturer. Parry og Lord hadde på 1930-tallet gjort to reiser til Jugoslavia, hvor de studerte den tradisjonelle, muntlige poesien blant serbo-kroatene. Parry døde allerede i 1935, men Lord fortsatte forskningen, og kom i 1960 ut med boken *The Singer of Tales* (Lord, 1960). Lord fremholder at man ikke bare må snakke om ”oral performance”, men også om ”oral composition”. At, for eksempel de nedskrevne versjonene av den Homeriske diktning kun må anses som transkripsjoner av enkeltfremføringer. Diktet i seg selv har ikke én, ferdig tekst, men består av utallige varianter, hver av dem improvisert fram av den enkelte videreformidler, blant annet på grunnlag av et overlevert forråd av verbale formler. Smith beskriver hvordan Parry/Lord

”(...) shifted the focus of attention from theories of composition based solely on the content of the poems to a theory based on the facts of oral poetry” (Smith, 1983:5), og argumenterer så for et tilsvarende skifte av fokus innen analyse av jazzimprovisasjon. I implementeringen av Parry og Lords teori til bruk på musikalsk improvisasjon, søkte Smith å finne melodiske ”formler” tilsvarende de verbale formlene som videreformidlerne av muntlig litteratur bruker. Helt konkret tok han, i doktoravhandlingen *Homer, Gregory and Bill Evans? The Theory of Formulaic Composition in the Context of Jazz Piano Improvisation* (Smith, 1983) utgangspunkt i Evans’ improvisasjon over standardlåten “My Romance” fra platen *Waltz for Debbie*. Han lette så etter karakteristiske, små melodiske fragmenter; *formler*,

hvorpå han kategoriserte disse ut fra hva slags *melodisk bevegelse* de *initierer*, ikke ut fra nøyaktige, fastlagte tonemønstre. Smith reduserte dermed et stort antall melodiske fragmenter ”...to a few basic shapes by ignoring the extent or range of melodic motion and concentrating instead on the principles which guide the succession of pitches in each pattern” (Smith, 1983:190).

Disse prinsippene er dels musikalske (harmoniske hensyn, bruk av arpeggio osv) og dels idiomatiske (håndens plassering på klaviaturet, det at visse bevegelser faller lettere på ett instrument enn på andre osv). Deretter definerte han fire ulike kategorier ut fra fragmentenes grad av likhet: fragmenter som er *like* i form og substans, fragmenter som er *nesten like* i form og substans, fragmenter som er *like i form, men ikke i substans* og til slutt fragmenter som bare har *lik kontur*.

Første og siste kategori trenger vel ingen nærmere forklaring. Andre kategori vil si fraser som i det vesentlige virker like, men likevel ikke matcher hundre prosent. Tredje kategori kan for eksempel være fraser hvor intervallstrukturen likner sterkt, men med andre toner. Om denne kategorien sier Smith:

“Melodic fragments of the preceding sorts are similar in a sense to the lines of verse which Lord calls “formulaic”, as opposed to formulas – lines in which the patterns of organization, or the essential meaning is repeated, rather than the exact wording”
(Siert hos Brownell 1994:28).

Dette er et viktig punkt, for med begrepet ”formulaic”, som *motsetning* til ”formulas”, poengterer han at dette ikke handler om forståelsen av musikalsk improvisasjon som en rent mosaikkarbeide, men om formler som, på organisk vis *initierer melodisk bevegelse*.

Det er imidlertid også problemer forbundet med formelbaserte analysemodeller. For det første kan det være en utfordring å definere formlene: Hva er formel og hva er variant? Skal man gå for lengre fraser eller kortere ”licks”? Eller skal man gå for begge, og ende opp med en ”formel i formelen”? Et annet problem er spørsmålet om *mening*. Her importerer man et analyseapparat utviklet til bruk på litteratur, med dens semantiske innhold, og anvender den på et område uten et tilsvarende semantisk innhold. For videreformidlingen av episk diktning har formlene et *konkret meningsinnhold*, det samme kan ikke sies om Smiths små, melodiske fragmenter. Sammenhengen mellom verbal og musikalsk improvisasjon må derfor forstås analogisk. Disse innvendingene til tross, så har formelbaserte analysemodeller helt klart gitt oss en dypere forståelse av den komplekse prosessen som ligger til grunn for jazz-

improvisasjon, og i Barry Kernfelds artikkel om jazzimprovisasjon i Grove, kan vi følge linjen fra Hodeir (*paraphrase improvisation*) via Schuller (*motivic improvisation*) til Smith (*formulaic improvisation*):

“Paraphrase improvisation is the ornamental variation of a theme or some part of it, which remains recognizable. Formulaic improvisation is the building of new material from a diverse body of fragmentary ideas. And motivic improvisation is the building of new material through the development of a single fragmentary idea. The last two types may be developed either in response to or independently of a theme.” Grove, 2013)

2.3 Ulike formål – ulik metode

Det finnes altså en rekke ulike, mulige innfallsvinkler til jazzanalyse, og den enkelte jazzforskers bakgrunn og verdipreferanser har mye å si for hva slags metode som blir valgt. Det er imidlertid også et annet viktig moment som har betydning: *målet* med analysen, hvilken *hensikt* den skal tjene. Brownell definerer fire løselig sammensatte, overlappende kategorier av *formål*: kritisk, kategoriserende, antropologisk og pedagogisk (Brownell, 1994:11).

2.3.1 Kritisk

Med *kritisk* sikter han her til det å bedrive musikkritikk, altså vurdere kvaliteten, etter nærmere angitte kriterier. Han anfører at jazzanalyser med denne tilnærmingen ofte har vært preget av et ønske om å dokumentere at jazzmusikk kvalitetsmessig er like bra som verkene til de store, klassiske mestere. Andre Hodeir (Hodeir, 1956), Gunther Schuller (Schuller, 1960, 1986, 1989, 1999) og Frank Tirro (Tirro, 1993) nevner han som representanter for denne retningen. Hos disse (hevder han), ligger det under, om ikke nødvendigvis direkte uttalt, den oppfatning at jazzen ikke har fått den plassen den fortjener, i forhold til europeisk klassisk musikk. Dette ønsker de så å rette opp ved å dokumentere at jazzen er, ikke bare like kompleks og subtil som musikken til de klassiske mestere, men at den er *på samme måte*.

2.3.2 Kategoriserende

Med en *kategoriserende* tilnærming sikter Brownell til det å identifisere stilretninger gjennom å påpeke likheter og ulikheter mellom ulike innspillinger og musikere. Hos forskere med en evolusjonær forståelse av jazzhistorien er denne tilnærmingen vanlig. Owens nevner også her

Gunther Schuller, med sin beskrivelse av jazzens evolusjon mot stadig høyere utviklingstrinn (som New Orleans, Chicago, swing og bebop) (Schuller, 1968, 1989). Andre eksempler på det samme er Milton Stewards studie av Clifford Brown (Steward, 1973) og Lewis Porters av Lester Young (Porter, 1985). En annen variant av kategoriserende stilanalyse finner vi i Barry Kernfelds artikkel ”Two Coltranes” (Kernfeld, 1983). Her tar Kernfeld for seg ulike innspillinger av Coltrane, ikke for å vise hvordan stilen har endret seg over tid, men for å skille mellom gode og dårlige innspillinger; inspirert improvisasjon eller rutinepreget oppramsing av tonemønstre.

2.3.3 Antropologisk

Hva angår Brownells neste kategori; *antropologisk* tilnærming, var det lenge slik at vestlige improvisasjonspraksiser, og da særlig jazz, var dårlig dokumentert innen musikkantropologisk litteratur, i motsetning til improvisasjonspraksisen i ikke-vestlige kulturer. Man var nok opptatt av *hva* som ble improvisert, men ikke *hvordan*. Igjen møter vi altså problemstillingen *produkt* versus *prosess*. Heller ikke den verbale overføringen av jazzkultur ble analysert. Noen hederlige unntak var det riktignok, som Wilmot Frasers avhandling *Jazzology: A Study of the Tradition in Which Jazz Musicians Learn to Improvise* fra 1983 (Fraser, 1983) eller Ingrid Monsons avhandling *Musical Interaction in Modern Jazz: An Ethnomusicological Perspective* fra 1991 (Monson, 1991).

Den som imidlertid for alvor tok skrittet for å rette opp dette misforholdet var Paul Berliner, med boken *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Jazz Improvisation* fra 1994 (Berliner, 1994). Målet med boken var blant annet å finne ut hvordan musikerne lærer å improvisere, hvordan de tenker om improvisasjonsprosessen og hvordan de forholder seg til den, i improvisasjonsøyeblikket. Forut for boken lå mer enn 15 års nitidig, antropologisk granskning av jazzmiljøet i New York City, hvor Berliner hadde dybdeintervjuet mer enn 50 profesjonelle jazzmusikere, deriblant folk som Wynton Marsalis, Tommy Flanagan, Lee Konitz, James Moody og Max Roach. Mer enn tre tusen sider utgjorde intervjuene da de var skrevet ut, og han brukte mer enn et halvt år på én enkelt, grundig gjennomlesning. I det videre arbeidet laget han så kryssreferanser mellom ulike musikeres kommentarer i jakten på felles temaer og karakteristiske mønstre. Boken arter seg som en rekke konstruerte samtaler musikerne i mellom, ordnet etter tema. Han sier selv innledningsvis i boken:

”In a sense, this imagined discourse samples and re-creates the larger, ongoing discourse among artists that forms an essential part of the jazz community’s intellectual life” (Berliner, 1994:7).

Siste del av boken er viet en 150-siders samling med detaljerte transkripsjoner, inkludert bass og trommer, med tidvis dyptpløyende kommentarer om både hver enkelt musikers bidrag og interaksjonen dem i mellom. Nesten 900 sider lang og tettpakket med ”inside information” fra den amerikanske toppjazzens innerste sirkler, er den, for å si det med Thomas Owens ”...the Mount Everest of Jazz ethnomusicology and jazz analysis” (Owens, 2002:292).

2.3.4 Pedagogisk

Brownells fjerde kategori; *pedagogisk*, knytter seg til det forhold at mye av opplæringen som unge jazzmusikere tidligere fikk uformelt, på jam sessions og lignende, i dag er overtatt av akademiske institusjoner. På samme systematiske og metodisk målrettede vis som musikkstudenter alltid har studert Bach og Mozart, studerer de nå jazzimprovisasjon. I lærebøkene finner man blant annet transkripsjoner av improvisasjoner innen ulike epoker og genre, ofte sammen med en analyse av sentrale musikalske elementer. Tanken er at studentene gjennom å lære disse transkripsjonene utenat, skal skaffe seg et repertoar av ”licks”, av formel som de kan bruke som byggeklosser i egne improvisasjoner, og at analysen skal gi dem en forståelse av hvilke licks som passer hvor, i forhold til harmonikk, dramaturgi etc. I musikktidsskrifter som Guitar Player, Keyboard og Modern Drummer finner man også transkripsjoner (av vekslende kvalitet!), noen ganger med et lite intervju hvor artisten kommenterer visse musikalske eller tekniske aspekter.

2.4 Diskusjon

Etter denne gjennomgangen er det ikke vanskelig å forstå den uenighet og debatt som foregår innen jazzforskningen. Problemet er, slik jeg ser det, at jo mer polarisert diskusjonen blir, jo mer forsvinner nyansene. Det er ikke vanskelig å være enig med Brownell og andre i at Schullers bredside mot store deler av jazztradisjonen for dens mangel på tematisk og strukturell enhet i jazzimprovisasjonene er å skyte langt over mål. Når Schuller endatil problematiserer det at ulike musikere i en gruppe spiller med individuelt særpreg, eller det at de fletter inn sitater fra andre jazzlåter i improvisasjonene (Schuller, 1999:87), blir det som å kritisere sebraen for at den har striper. En hver musikalsk stil må få bli vurdert utfra sine egne, intensjoner. Men når Brownell fyrer løs med formuleringer som

”(...) the object in the analysis of improvisation is itself a phantom, and rather than analyzing music, what ends up being analyzed is the frozen record of a process”
(Brownell, 1994:15)

så er det, etter min mening hans tur til å skyte over mål. Er ikke et lydopptak av en improvisasjon *musikk*? Består ikke denne musikken av melodiske, harmoniske, rytmiske og klanglige strukturer som kan analyseres, på lik linje med en hvilken som helst annen musikk? Hvis forskning på improvisasjonsprosessen (som pr definisjon er en oppførelsespraksis) er den eneste akseptable tilnærmingen til jazzanalyse, må man også, i ytterste konsekvens, ta avstand fra produkt-orientert forskning på Bach og Mozart, all den tid også denne musikken først blir levendegjort i det øyeblikk den fremføres av musikere. Også disse spiller med en oppførelsespraksis som preger det musikalske uttrykket, og en plateinnspilling av denne musikken måtte jo da, hvis vi fører Brownells syn videre, betraktes som ”the frozen record of a process”?

Hodeir og Schuller ønsket å legitimere jazzen ved å vise dens samsvar med klassisk musikk, som var deres øverste preferanse for kvalitet. Metodene hentet de rett ut fra den klassiske musikkvitenskapen, uten endringer. De var barn av sin tid, og yngre forskere (som for eksempel Brownell, 1994 og Owens, 2002) har tatt et, etter min mening, helt nødvendig oppgjør med denne tilnærmingen. Det har kommet til en rekke nye tilnærminger og metoder som gir oss en annen type informasjon enn de gamle metodene. Likevel synes jeg man ”slår ut ungen med badevannet” når man prinsipielt avviser enhver produkt-orientert tilnærming overhodet. For å ta en sammenlikning; den klassiske musikkvitenskapen har tidligere, jeg vil si med rette, blitt kritisert for å legge en altfor stor vekt på komposisjonsteknikker og strukturer som ikke er mulige å oppfatte for lytteren (jamfør analyse av tolvtonemusikk, som i stor grad har handlet om å finne igjen tolvtonerekken i diverse varianter og omvendinger), og i altfor liten grad av den klingende lyden og hvordan denne oppleves og tolkes av lytteren. Den samme kritikken *kan* også rettes mot Gregory Smith og andre prosessuelt orienterte analytikere. I hvilken grad kan Smiths kategorisering av små, melodiske fragmenter gjøre meg til en bedre lytter? Er ikke dette bare, enda en gang å fokusere på komponistens (her: improvisatørens) perspektiv, fremfor lytterens? Og kan det tenkes at Hodeir, med sine entusiastiske lovprisninger av ”jazzens mesterverker”, faktisk er nærmere lytterens perspektiv, enn Gregory Smith er det?

Min grunnleggende holdning er at ulike metoder og tilnærminger ikke utelukker hverandre, men forsyner oss med ulik informasjon, og dermed *utfyller* hverandre. Ut fra hva som er formålet med analysen, må man være bevisst på *hva* metoden faktisk undersøker, man må forstå dens styrke og begrensninger, og ha et bevisst og reflektert forhold til egne (og stilens) kvalitetskriterier.

For å forholde meg til Brownells fire kategorier av *formål*, vil vel min analyse hovedsakelig være hjemmehørende under kategorien *kategoriserende*; ”å identifisere stilretninger gjennom å påpeke likheter og ulikheter”; i mitt tilfelle mellom Bill Evans og andre jazzpianister, Evans og seg selv i ulike innspillinger og, ikke minst, Evans (samt litt Beiderbecke og Ellington/Strayhorn) og fransk kunstmusikk. Med Hodeir og Schuller versus Brownell friskt i mente har jeg imidlertid behov for å presisere at mitt motiv for å lete etter strukturer fra europeisk kunstmusikk i jazzen, *ikke* bunner i noen oppfatning om at dette er en forutsetning for at jazzen skal kunne legitimeres som seriøs kunstform. Saken er at Evans selv hadde en solid klassisk og teoretisk utdannelse i bunnen, og var tydelig på den klassiske musikkens betydning for hans stil, samtidig som han også var tydelig på at han aldri forsøkte å kopiere noe:

"It's more a personality characteristic of putting things together in my own way, which is analytic. Rather than just accept the nuances or syntax of a style completely, I'll abstract principles from it and then put it together myself." (Lyons, 1983:221)

Vi snakker altså om en improviserende musiker som, underveis i improvisasjonsprosessen, på mange måter *tenkte* som en klassisk komponist. Han samarbeidet tidlig i karrieren med Gunther Schuller og George Russell om Third-Stream- prosjekter (Schullers ”kongstanke” om en musikkstil midtveis mellom klassisk musikk og jazz). En analyse av Evans’ stil som fokuserer på påvirkningen fra den europeiske kunstmusikken, er dermed nettopp en analyse *i tråd med* musikkens egne intensjoner.

2.5 Mitt valg av metode

Med dette som utgangspunkt finner jeg at det best egnede verktøyet for denne masteroppgavens tema, er å bruke en produkt-orientert metode, hvor jeg sammenlikner lydopptak av musikk, både improvisert og forhåndskomponert, dels med tilhørende notetranskripsjoner/partiturer, dels uten, for å påvise stilistiske sammenhenger, og deretter skriver om mine funn. Jeg vil støtte meg til eksisterende litteratur, i tillegg til å bedrive egen nærgranskning av

materialet. Lydklippene vil dels være hele musikkstykker, dels noe kortere utdrag og dels helt korte klipp (for eksempel én takt.) I teksten er de merket med klammeparenteser [L1], [L2] osv. og henviser til tilsvarende nummerering på tilhørende CD-plate. Oversikt over lydklippene finnes i kapittel 9.3. Til å lage lydklippene har jeg brukt dataprogrammet Audacity. Det har jeg også brukt for å lytte på musikken i redusert tempo. Transkripsjonene har jeg hentet fra ulike kilder, se oversikt under kapittel 9.2. I noen tilfeller har jeg funnet mindre feil i transkripsjonene; da har jeg enten rettet dem i bilderedigeringsprogram (og selvfølgelig gjort rede for hva som er endret), eller latt dem stå som de er, men gjort rede for det manglende samsvar mellom lydklipp og transkripsjon. Ved ett tilfelle var det så mye feil i den foreliggende transkripsjonen at jeg valgte å lage en helt ny selv, fra bunnen av; dette gjelder "All Blues" fra platen *Kind of Blue*. En viss hjelp i dette arbeidet hadde jeg likevel i den eksisterende transkripsjon, og jeg oppgir den derfor som kilde (Davis, 2000). Åpningstaktene fra "Lucky to be Me" er også min egen transkripsjon, og der hadde jeg ingen annen å ta utgangspunkt i.

2.6 Definisjoner og avklaringer

Når man skal sammenlikne musikk fra så ulike tradisjoner som jazz og europeisk kunstmusikk, må man gjøre noen valg. Jazzen har sin terminologi, den europeiske kunstmusikken sin. Analysetradisjonene har også ulik terminologi. Her følger forklaring på noen begreper jeg bruker i oppgaven.

2.6.1 Noen begreper fra jazzen

Låt

Brukes innen jazz-sjargongen synonymt med melodi, sang, komposisjon osv.

Standardlåter

Kommer av de amerikanske ordene *standard tunes*, *jazz standards* eller bare *standards*. Dette er et felles repertoar av låter som jazzmusikere har spilt gjennom mange tiår, og som danner utgangspunkt for improvisasjon. Dette kan ha vært kjente melodier fra populærmusikken (for eksempel Broadway) eller låter i sin tid komponert av jazzmusikere. Samme standardlåt kan spilles av musikere innen ulike stilarter og tidsepoker, og vil da kunne få svært ulike uttrykk.

Kor

Å ”kjøre kor”, ”spille kor” osv betyr å spille en improvisasjon. I de tilfeller improvisasjonen følger et fastlagt akkordskjema (for eksempel med utgangspunkt i en standardlåt), kan det også brukes om én runde med improvisasjon; altså når akkordskjemaet er spilt i gjennom én gang. (”Vi skal lytte på de første ti korene.”) Noen ganger brukes begrepet i stedet om hele improvisasjonen: ”Han spilte to kor; ett i starten over ti runder, og ett på slutten igjen over fire”. I denne oppgaven bruker jeg begrepet på den første måten; ett kor = én runde med improvisasjon.

Komp

Akkompagnement (”de spilte et fint komp”).

Brukes også som betegnelse på rytmeseksjonen i et band (”kompet jobbet bra”).

Som verb: å kompe (”du komper fint”).

Voicing

Dette er et ord som brukes mye i jazzmiljøet, deriblant i amerikanske lærebøker, og det er vanskelig å finne et ordentlig dekkende, norsk ord. Vi har å gjøre med en kombinasjon av følgende forhold:

- 1) Hvilke av tonene i en akkord man velger å ta med og hvilke man utelater
- 2) Hvordan man legger akkorden; hvilken omvending, tett eller spredt leie osv.
- 3) Hvordan akkorden er lagt i forhold til akkordene før og etter; altså stemmeføring.

Swing

Swing handler om en kombinasjon av flere ting; for det første om at åttedelsnotene fremføres lettere punktert. Det sies ofte at de spilles triol-punktert, men dette er ikke alltid tilfelle.

Graden av punktering kan varieres for å nyansere uttrykket, og i svært hurtige tempi kan det nesten nærme seg jevne åttedeler. I tillegg har betoning, synkopering og visse mikro-rytmiske forhold betydning (som at solisten antydningvis presser på i retning høyere tempo, eller motsatt, ligger litt ”bakpå”). Kombinasjonen av alle disse forholdene er det som avgjør om (og hvordan) musikken ”swinger”. Punkteringene må være der for at man skal kunne bruke begrepet, men de er altså ikke nok. Det er for øvrig vanlig at swing-punkterte åttedeler noteres som vanlige, jevne åttedelsnoter, og dette er også gjort i denne oppgaven, både i mine transkripsjoner og de jeg har lånt fra andre.

Når det gjelder H/B-problematikken, har jeg valgt å bruke den engelske terminologien konsekvent; altså ikke H og B, men B og Bb, både for akkorder og toner.

Når det gjelder beskrivelse av harmonikken kunne man tenkt seg at Vincent Persichettis systematiske presentasjon av det 20. århundrets harmonikk (Persichetti, 1961) kunne kommet til anvendelse, men siden det er jazzmusikk som skal under lupen og det er jazzmusikeres tilnærming til den klassiske musikkens klangverden som er utgangspunktet, har jeg funnet det fruktbart å bruke jazztradisjonens måte å notere akkorder på (med noen tilpasninger), både for jazzmusikken og i de klassiske verkene. Dette for å tydeliggjøre sammenhenger.

Der jeg beskriver akkorder og enkelttoner om hverandre, vil jeg beskrive akkorden som "C-dur" og tonen som "C" (eller evt som "tonen C") der dette er nødvendig for å unngå misforståelser.

2.6.2 Forklaring av akkord-symbolene

Symbolet for den rene treklangen setter jeg med normal skrift: C, Bb, F#m osv, mens det øvrige av akkordsymbolet setter jeg med hevet skrift: ^{maj}7. Jeg bruker komma som skille ved behov: ^{6,9,#11}. Der jeg ønsker å presisere at en av akkordens toner er fraværende, føyer jeg dette til i parentes, slik: ^(ingen 3).

Jeg følger videre følgende praksis:

Forminsket kvint skrives ^{b5}	Stor none skrives ⁹
Forstørret kvint skrives ^{#5}	Forstørret none (liten 10) skrives ^{#9}
Stor sekst skrives ⁶	Ren 11 skrives ¹¹
Liten septim skrives ⁷	Forstørret 11 skrives ^{#11}
Stor septim skrives ^{maj7}	Liten 13 skrives ^{b13}
Liten none skrives ^{b9}	Stor 13 skrives ¹³

Hvorvidt et fortegn er satt med normal eller hevet skrift kan altså få avgjørende betydning for hvilken akkord det er snakk om. For å unngå at man i farten feiltolker akkordsymbolene, bruker jeg derfor parentes der det trengs, på følgende måte: Ab⁹ = Ass-dur med tillagt stor none; A^(b9) = A-dur med tillagt liten none. G^(#5) = G-dur med forstørret kvint.

Videre:

En septim-akkord er en treklang med tillagt septim

En none-akkord er en septimakkord med tillagt none

En 11-akkord er en noneakkord med tillagt 11

En 13-akkord er en 11-akkord med tillagt 13

(En none-akkord uten septim er det praksis å notere som ^{add9}.)

Det er altså den øverste av de tersene akkorden er bygget opp av, som avgjør navnet på akkorden. Hvis det kommer for eksempel kromatiske endringer inn, må man spesifisere nærmere: $C^{\text{maj}7, \#11, 13}$. Septimen er presisert fordi den er stor, 11 fordi den er forstørret og 13 fordi den er øverst. Men stor none er (underforstått) også med. Det er imidlertid viktig å presisere at besifringssystemet som brukes i jazzen *ikke* forteller nøyaktig hvilke toner akkorden består av; bare om de tonene utøveren *har til disposisjon*. Nærmere forklart; en C^{13} kan inneholde alle tonene C, E, G, Bb, D, F, A, men oftest gjør den det ikke. Utøveren vil droppe noen av tonene og stokke om på de andre, for å få en god voicing. Tonen A er imidlertid selvfølgelig med, ellers ville akkorden, pr definisjon ikke vært en C^{13} . Det er også vanlig å definere det som at septimen må være med i en 13-akkord; ellers betrakter man tonen som en 6. Oktaven tonen befinner seg i, ilegges ikke så stor betydning, siden alt kan bytte plass uansett, i en god voicing. En firklang bestående av kun små terser, betegnes ^{dim}. Ved en annen tone enn grunntonen i bassen, noteres dette med en skråstrek og etterfølgende navn på basstone, for eksempel D/C.

Ut fra ovenstående forklaring følger her eksempler på noen akkordnotasjoner:

C = C-dur (treklang)

$C^{(\#5)}$ = C-dur med forstørret kvint

C^6 = C-dur med tillagt stor sekst

C^7 = C-dur med tillagt liten septim

C^{7b5} = C-dur med forminsket kvint og liten septim

$C^{6,9}$ = C-dur med tillagt stor sekst og stor none (men ikke septim, for da ville den bli definert som en 13-akkord)

$C^{\text{maj}7}$ = C-dur med tillagt stor septim

$C^{\text{maj}9}$ = C-dur med tillagt stor septim og stor none (NB: forkortet skrivemåte for $C^{\text{maj}7,9}$)

$C^{\text{maj}7\#11}$ = C-dur med tillagt stor septim, stor none og forstørret 11

$C^{6,9,\#11}$ = C-dur med tillagt stor sekst, stor none og forstørret 11

C^{13} = C-dur med tillagt liten septim, stor none, ren 11 og stor 13

- C/Bb = C-dur med tonen Bb i bassen. (Samme akkord kan imidlertid også være notert som en C⁷, hvor voicingen har ført septimen nederst. Avgjørende for notasjonen her er den musikalske sammenhengen akkorden opptrer i.)
- Cm = C-moll (treklang)
- Cm⁶ = C-moll med tillagt stor sekst
- Cm⁷ = C-moll med tillagt liten septim
- Cm^{maj7} = C-moll med tillagt stor septim
- Cm⁹ = C-moll med tillagt liten septim og stor none
- Cm^{7b5} = C-moll med forminsket kvint og tillagt liten septim
- Cm¹¹ = C-moll med tillagt liten septim, stor none og ren 11.
- C^{dim} = C-moll med forminsket kvint og tillagt forminsket septim, derav forkortelsen ^{dim} (for *diminished*). Opptrer ofte dominantisk, da som erstatning for B^(b9), D^(b9), F^(b9) eller Ab^(b9) (med utelatt grunntone).
- C^{7sus4} = C-akkord med tillagt liten septim, men hvor tersen er erstattet med en ren kvart

2.6.3 Noen ord om stil

Johan Fornäs sier i boka *Cultural Theory & Late Modernity*:

“The work is a formally ordered composition, it follows the rules of some genre, and it has its own, individual style. Genres are institutionalized, intersubjective, stubborn but yet flexible sets of generic rules for cultural production and reception (as a production of meaning in the appropriation of texts) (Fornäs, 1995:176).

Genre er altså, slik Fornäs definerer det, institusjonaliserte, intersubjektive sett av regler som genererer en bestemt retning for det kulturelle uttrykket, slik at det kan gjenkjennes som del av genren. Stil definerer han som individuelle særtrekk ved det enkelte verk/uttrykk. Han nevner videre *romanen*, eller *heavy metal*, som eksempler på slike genre-definerende sett av regler innen henholdsvis litteratur og musikk, og Toni Morrison som eksempel på en forfatter med en personlig stil, innen genren *roman*. Det er imidlertid mer komplisert enn som så, fremholder han, for én av Morrisons bøker kan sies å være skrevet i en annen stil enn en annen, og man kan også tenke seg at flere forfattere skriver innen samme stil. Begrepet stil kan altså knyttes til både større og mindre enheter enn den enkelte forfatter, musiker eller liknende. Dermed kan grensen mellom genre og stil ofte være flytende. En individuell stil kan videre danne en ny genre, skriver han, og nevner som eksempel hvordan Dashiell Hammetts og Raymond Chandlers kriminalromaner dannet skole for den hard-kokte detektiv-genren.

Han holder videre frem at en genre alltid defineres gjennom relasjonen til nabo-genrene; men, legger han til:

(...) they are not only located among surrounding genres, but also connected to non-symbolic phenomena of a material, bodily, economic, political, social or psychological kind” (Fornäs, 1995:177).

Han fremholder videre at genre er både statiske og dynamiske strukturer. Sammenliknet med enkeltverk kan de fremstå som temmelig fastlagte, men de er i kontinuerlig forandring, og blir stadig redefinert av nye verk. En ny genre avskaffer videre ikke den gamle, men forandrer den subtilt (Fornäs, 1995:177).

I jazzmiljøet bruker man begrepene *stilart* og *sound*, i tillegg til *genre* og *stil*. I likhet med det Fornäs beskriver, er det også her høyst flytende grenser mellom begrepene. Vanlig er det å karakterisere jazz, rock og blues som ulike *genre* og swing, bebop og cool som ulike *stilarter* innen genren jazz. Begrepene stil og sound kan ofte gå litt mer over i hverandre. Stil brukes ofte om karakteristiske særtrekk ved enkeltmusikere eller ensembler innen samme stilart; for eksempel sier man at Dexter Gordon og Sonny Rollins har hver sin individuelle stil, selv om begge regnes innen stilarten bop. På samme måte heter det at storbandene til Duke Ellington og Count Basie på 30-tallet hadde hver sin stil, innen stilarten *swing*. *Sound* brukes til dels på samme måte, men henspeiler ofte mer spesifikt på det klanglige; som at Ellingtons orkestrering kombinert med det klanglige uttrykket til sentrale musikere (som for eksempel trompetisten Cootie Williams), var viktige for orkesterets særegne *sound*. Det er likevel ikke slik at orkestrering og klang eksisterer i et vakuum, så for eksempel det harmoniske, i *kombinasjon* med orkestrering får også betydning for sounden. Vi ser at begrepet *stilart* i jazzen til dels brukes som begrepet *genre* hos Fornäs; at de blir som en type *under-genre*, mens stil og sound tilsvarer hans begrep *stil*.

Innen klassisk musikk brukes terminologien annerledes igjen; der brukes uttrykket *stil* ofte på tilsvarende måte som *stilart* i jazzen; for eksempel *wienerklassisk stil* som under-genre under genren *klassisk musikk*.

I denne oppgaven ser jeg ikke det fruktbare i å skulle begynne å differensiere mellom genre, stilart, stil og sound i Evans’ musikk, da dette er nokså perifert med hensyn til emnet for oppgaven. Mitt siktemål er å vise hvordan Evans’ musikk utviklet seg gjennom påvirkning fra både andre jazzmusikere og europeisk kunstmusikk, og da bruker jeg begreper som *stil*,

stilistiske elementer, stilistisk påvirkning osv, enten jeg snakker om Evans selv, George Shearing, Bud Powell eller Claude Debussy. Med uttrykket "Bill Evans' musikalske stil" mener jeg da det samlede musikalske univers av klanger, vendinger, mønstre etc. som gjør at Bill Evans låter som Bill Evans, og hvor det finnes mer eller mindre klare grenser for hva som er innenfor og utenfor dette universet.

3. Evans' utvikling

Det er ikke bare de ytre, musikalske påvirkninger som har skapt Evans' musikalske univers. Dette er blitt til i krysningspunktet mellom disse og *personen* Evans, hans sammensatte natur, hans tanker og ideer, familiebakgrunn og oppvekst. Derfor starter vi der.

3.1 Oppvekst

William Joe ("Bill") Evans ble født 16. august 1929 i Plainfield, New Jersey, som den yngste av to brødre. Faren, Harry Leon Evans (født 1891) var av Walisisk protestantisk herkomst, jobbet i trykkeribransjen og sang fast i et barbershop-kor. Moren Mary (født Soroka) sin familie kom opprinnelig fra Russland (nærmere bestemt provinsen Galicia, som i dag hører til Ukraina), og tilhørte den Russisk-ortodokse kirke. Hun var amatørpianist, og hennes store lidenskap ellers var den Russisk-ortodokse kirkemusikken. Marys søster Julia var kjent for sin gode sangstemme, og turnerte profesjonelt med musikalier og operetter. I det hele tatt viste hele Soroka-familien stor musikalitet og sang ortodoks kirkemusikk a capella på høytidsdager (og byttet gjerne stemmer underveis på gehøret, om de følte for det). Etter familiemiddager hjemme ble det gjerne også sunget (Pettinger 1998:1-6). Evans skriver i et brev til Down Beat høsten 1980, ikke lenge før sin død:

"My name, Evans, is obviously Welsh, but my mother's name (Soroka) and heritage is Russian. Memories of my childhood are warmly crowded with the singing and spirit of this heritage of frequent family gatherings - a priceless gift of enrichment to a growing child." (Pettinger 1998:2)

Oppveksten var imidlertid ikke bare god. Harry Sr. (eldste sønn het også Harry) ble av venner karakterisert som en høflig og ukomplisert mann når han var edru, men det var han til gjengjeld ikke så ofte. Earl Epps (sønn av Marys søster Justine) forteller:

"Harry was always a playboy, and pleasure was more important to him than his family, which he frequently neglected. After his alcoholic abuses he would cry and say how sorry he was, but two days later it would be the same old story all over again. (...) Mary said that her life was hell for most of their married years, until they retired." (Pettinger 1998:5)

Av denne grunn bodde Mary og barna i lange perioder hos sin søsters familie.

Bill viste tidlig helt særskilte musikalske evner. Da hans bror fikk pianotimer i 5-7-årsalderen (dette skjedde i søsterens hus) pleide den to år yngre Bill å gjemme seg i et hjørne av rommet og lytte. Når brorens time var over, satte han seg til pianoet og spilte det han hadde hørt. Da Bill senere, i en alder av seks og et halvt år fikk sin første pianotime, var han allerede på nivå med sin bror, og vel så det. (Pettinger 1998:9) Etter hvert begynte de to brødrene å sykle de fire kilometerne til nabobyen Dunellen, for å ta timer hos pianolæreren Helen Leland. Hun oppfordret guttene til å forsøke først å utforske musikken direkte fra notene, uten bruk av piano. Isolert teknikk-jobbing med skalaer, arpeggioer etc. prioriterte hun bort, noe som viste seg som en meget heldig tilnærming for den unge Bill. Hans biograf Peter Pettinger skriver:

“Evans remembered her with affection and gratitude for not insisting on a heavy technical approach – which, with his temperament, might have turned him against music.” (Pettinger 1998:10)

Hans evne til prima vista-spill skulle med årene bli legendarisk. Isolerte teknikkøvelser skydde han som pesten, selv da han begynte på college, til hans læreres store frustrasjon. Evans hadde det ikke travelt; han foretrakk en langsom progresjon, med den musikalske følelse som den drivende kraft. Hans nære venn; kritikeren, redaktøren og tekstforfatteren Gene Lees, forteller:

“Bill always disliked formal practice and evaded it in childhood. He would play through a huge pile of secondhand sheet music his mother had bought. It contained sentimental turn-of-the-century songs, marches, and classical music. Because of that experience, Bill was an uncanny sight-reader. He retained his cavalier attitude to practice even at Southeastern Louisiana. His teachers found his attitude frustrating and infuriating. He would turn up at classes unable to play the scales and arpeggios assigned him but able to execute flawlessly any composition that contained them. “They couldn't flunk me”, he said in what for him was an intemperate burst of immodesty, “because I played the instrument so well”. (...) “It's just that I've played such a quantity of piano,” he said. “Three hours a day in childhood, about six hours a day in college, and at least six hours now. With that, I could afford to develop slowly. Everything I've learned, I've learned with feeling being the generating force. I've never approached the piano as a thing in itself but as a gateway to music. I knew what I wanted to play. But I relaxed with it, knowing I would be able to eventually.” (Lees 1997:425-426)

Da Bill var sju år begynte han å spille fiolin. Han likte det ikke noe særlig når det kom til stykket, men det er likevel en nærliggende tanke, i følge biograf Pettinger (som selv er klassisk pianist på høyt nivå) at opplevelsen av å jobbe med å holde en tone og la den vokse i volum, kan ha bidratt til hans livslange besettelse med å få pianoet til å ”synge”; ”the sensitive pianist’s ultimate challenge , and one that he met supremely.” (Pettinger 1998:11) Fra 13-årsalderen mottok han på high school også undervisning i fløyte og piccolo. Han forteller om noen avgjørende lytteopplevelser fra denne tiden, som viser hans tidlige interesse for europeisk samtidsmusikk – i dette tilfelle Stravinskij og Milhaud:

”I can remember, for instance, the 78-album of Petruschka which I got early on in high school as a Christmas present – a requested Christmas present. And just about wearing it out, learning it. That was the kind of music that at that time I hadn’t been exposed to, and it just was a tremendous experience to get into that piece. I remember first hearing some of Milhaud’s polytonality and actually a piece that he may not think too much of – it was an early piece called Suite Provençale – which opened me up to certain things.” (Pettinger 1998:11)

Selv om Evans lyttet til alt av musikk som kom ham for øret, og senere i livet insisterte på at han hadde lært “from everybody” (Pettinger 1998:12), spilte han knapt en tone uten noter de første 6 – 7 årene som pianoelev. I en samtale mellom ham og hans bror Harry i Steve Allens TV-show ”Late Night” fra 1966, sier han: [L1]

”I started studying piano when I was six, but this was classical music (Harry: Mhm). Now; from the age of six to thirteen, I acquired the ability to sight-read and to play classical music (Harry: Mhm), so that actually, both of us (as you know) were performing Mozart, Beethoven, Schubert and so on, intelligently, musically. But yet, I couldn’t play “My Country Tis of Thee” without the notes.” (openculture.com: 28:27)

Jazz fikk han ikke noe forhold til før rundt 12-årsalderen, da han fikk høre storband-innspillingene til Tommy Dorsey og Harry James. På denne tiden spilte broren allerede jazztrompet i skoleorkesteret, og Bill vikarierte for pianisten nå og da. Alt han spilte var notert ned, til minste detalj. Men en kveld våknet jazzmusikeren! Han forteller:

”One night we were playing “Tuxedo Junction”, and for some reason I got inspired and put in a little blues thing. “Tuxedo Junction” is in Bb, and I put in a little Db, D, F thing in the right hand. It was such a thrill. It sounded right and good, and it wasn’t

written, and I had done it. The idea of doing something in music that somebody hadn't thought of opened a whole new world for me." (Pettinger 1998:12)

Den kvelden startet Bill Evans' jazzkarriere. Han tok i bruk gehøret for alt det var verd, og formelig stupte ut i jazzens og improvisasjonens verden. Han begynte å få betalte spillejobber; til dans, bryllup, som teatermusiker etc. Skolearbeidet gikk det så som så med. Han deltok på sommerkurs hvor unge talenter fikk spille sammen med lokale band bestående av eldre, mer erfarne musikere, og kom hjem etter spillejobb uti de små timer; hans første smak av jazzlivet.

Det finnes mange historier fra denne tiden om hans eksepsjonelt gode øre, og hans evne til å transponere. Hans barndomsvenn, bassisten Connie Atkinson bekrefter historien om at Evans en gang, på en spillejobb, på sparket transponerte alt en halv tone opp, fordi pianoet var for lavt stemt (Berardinelli 1992:36).

3.2 Studietid – Southeastern Louisiana College

Så, i 1946, 17 år gammel, flyttet han sørover for å gå på Southeastern Louisiana College i byen Hammond, ikke langt fra New Orleans. Evans, Atkinson og trommeslageren Frank Robell hadde spilt sammen i trio, var alle tatt inn på stipend og reiste nedover sammen. Det er et av skjebnens luner at Evans, som skulle bli en av jazzens viktigste stilskapere i annen halvdel av det 20. århundre, vokste opp i umiddelbar nærhet til arnestedet for Charlie Parker og Dizzie Gillespies nye, eksperimenterende stil *uten å være klar over det*, og, når hans interesse for jazz med ett ble vekket, flyttet til andre siden av landet! Hans neste fire år ble tilbrakt 2000 km unna bebopens sydende heksegryte, et prosaisk, geografisk faktum som nok kunne være medvirkende årsak til at han fant andre måter å gjøre ting på.

Den avslappede væremåte og livsfølelse i sørstatene passet ham bra. Han forteller i et intervju med Down Beat i 1960:

"Maybe it's the way people live. The tempo and pace is slow. I always felt very relaxed and peaceful. Nobody ever pushed you to do this or say that. Perhaps it's due to a little looser feeling about life down there. Things just lope along, and there's a certain inexplicable indifference about the way people face their existence." (Pettinger 1998:14)

Han fortsatte sitt dobbeltliv fra high school, som student og natteravn. Han dro på jam nesten hver natt, og spilte for lommepenger med sin gruppe The Casuals. Året etter kom hans bror Harry flyttende etter, også han for å studere musikk. Brødrene hadde et spesielt nært forhold, som skulle vare livet ut, på tross av at de kunne fremstå som et heller ”umake par”. Harrys kone, Pat, forteller om tiden da de møttes på collage:

“What a strange pair, I thought. These two brothers, so opposite in looks and temperament. One tall, bespectacled, introspective, nasal voiced and slow moving. The other, short, muscular, convivial, rapid speaking, quick to laugh, and sauntering of movement. (...) Once the older brother came south to settle-in for college (...) the two resumed their life-long pattern of being virtually inseparable. One thinking for the other, laughing, protecting, risking for the other. They shared an old black Pontiac, ties, cuff links, and girls.” (Evans, 2011:2)

Det var her, under tiden på Southeastern Louisiana, at Evans for alvor opparbeidet den dype forståelse av både musikkteori og klassisk musikk som siden har preget hans stil. Han fikk undervisning i klassisk piano to ganger pr uke, halvannen time hver gang, og øvde inn sonater av Mozart og Beethoven, samt verker av Schumann, Rachmaninoff, Debussy, Ravel, Gershwin, Villa-Lobos, Khachaturian, Milhaud m.fl. Noen av fremførelsene ble kringkastet, og Evans vant flere priser. (Pettinger, 1998:16).

Til sin avsluttende eksamenskonsert 24. april 1950 spilte han blant annet 1. satsen av Beethovens krevende pianokonsert nr 3, med sin lærer Ronald Stetzel på orkesterstemmen. Ellers bestod programmet av: Bach: Preludium og Fuge i Bb-moll fra Wohltempererte, bok 1, Brahms: Capriccio op 116, nr 7, Chopin: Scherzo i Bb-moll samt en samling nylig utgitte preludier av Kabalevsky. Senere spilte han, på Senior Class Day, som ”honor graduate”, hele Beethoven-konserten med college-orkesteret (Pettinger, 1998:16).

Hans sterke forhold til den klassisk musikken, og den innvirkning denne har hatt på hans egen musikalske stil skulle senere hyppig bli et tema i artikler, intervjuer etc. For eksempel skrev Gunther Schuller allerede i 1960 følgende i ”Encyclopedia of Jazz”:

“Evans' awareness, incidentally, of classical music from Bach to Webern, and his ability to perform it authentically, combined with his strong sense of swing and structure in improvisation, make him one of the most important creative performers to watch.” (Schuller, 1960:147)

I ettertid er vurderingen den samme. I boken *Meet Me at Jim and Andy's* fra 1988, hvor Gene Lees skriver om sitt møte med noen av de mange, store jazz-personligheter som hadde baren Jim & Andy's som samlingspunkt på 60-tallet, (blant annet Duke Ellington, Woody Herman, Gerry Mulligan m.fl.) omhandler ett av kapitlene Evans. I "The Poet: Bill Evans", skriver han blant annet følgende om sin nære venn:

"Oscar Peterson brought jazz piano to the bravura level of the great Romantic pianists. Bill, influenced by Oscar in his early days, brought to bear coloristic devices and voicings and shadings from post-Romantic composers, including Debussy, Ravel, Poulenc, Scriabin, and maybe Alban Berg." (Lees, 1997:421).

Hans teorilærer Gretchen Magee bekrefter at spesielt Ravel var en av hans favoritt-komponister (Berardinelli, 1992:39). Det var for øvrig også under hennes påvirkning at hans talent for komposisjon ble vekket; to av hans mest kjente stykker, "Waltz for Debbie" og "Very Early", ble innlevert som besvarelser i komposisjon i hennes klasse. Han lyttet ellers mye på Nat King Cole, George Shearing og Bud Powell i denne tiden, og var spesielt opptatt av Shearings såkalte "locked-hands style", en teknikk hvor man spiller tette firklanger i høyre hånd, mens venstre hånd dobler melodien oktaven under. Denne teknikken hører vi ofte brukt senere hos Evans.

Bill og hans venner levde ellers et aktivt og sosialt studentliv på Southeastern. Selv om Evans ofte fremstilles som alvorlig, innadvendt og melankolsk, hadde han imidlertid også en annen side. Hans senere mangeårige bassist Eddie Gomez sier:

"There was more to Bill Evans than met the eye or ear, however. Bill was a sensitive, private man who was neither meek nor introverted. He enjoyed pool halls, racetracks, movies, television, and life as much as the next guy." (Berardinelli 1992:42).

Han sparket fotball, var aktiv i foreningslivet og han vant en plass i "Who's Who Among Students in American Colleges and Universities" (en årlig publikasjon basert på en kåring av årets beste studenter) (Pettinger, 1998:17). I det hele tatt var denne tiden en blomstringsperiode for Evans, både faglig og personlig. Da han tretti år senere, helt på slutten av sitt liv, vendte tilbake med sin trio for å holde konsert ved Colleget, fortalte han forsamlingen at de siste to årene ved Southeastern Louisiana hadde vært de lykkeligste i hans liv (Pettinger, 1998:18).

3.3 Tidlig profesjonell karriere

3.3.1 New York. Swing, jump og rhythm-and-blues

Evans ble uteksaminert i mai 1950 med en bachelor i musikk med hovedinstrument piano, pluss en bachelor i musikkpedagogikk. Gitaristen Mundell Lowe hadde ved en anledning hørt Evans spille på Colleget, og blitt meget imponert. Han hadde forsøkt å overtale Evans til å komme til New York for å spille med ham når han var ferdig med studiene, og Evans tok ham nå på ordet. De møttes på en café sammen med en bassist Evans kjente fra New Jersey; en unggutt ved navn Red Mitchell, og de dannet en trio. Lowe forteller til Peter Pettinger at trioen låt fint, men strevde med å få anstendige spillejobber. Et to ukers engasjement i Calumet City, Illinois foregikk ”in one of those places where they literally had chicken wire around the band stand so they couldn’t hit you with the beer bottles.” (Pettinger, 1998:20). For en kort periode i 20-årsalderen spilte altså Evans med den klassiske piano-gitar-bass-triobesetningen innført av Nat King Cole, og videreført av Art Tatum, Oscar Peterson m.fl. Alle tre markerte seg senere innen jazzens toppsjikt. Lowe forteller at Evans allerede da brukte George Shearings ”locked hands”-teknikk (Pettinger, 1998:20).

Evans fikk deretter spillejobb med Herbie Fields Band, som turnerte intenst i mange måneder tvers over hele det amerikanske kontinentet, fra San Francisco til Washington. Pianoet spilte en viktig rolle i arrangementene, i en stil som blant annet var innom jump band, rhythm-and-blues og boogie-woogie. Evans fortalte senere: ”In some ways he had been a forerunner of rock ’n’ roll. He was wiggling, jerking.” (Pettinger, 1998:21).

3.3.2 Fløyte og piccolo i Army band. Psykisk knekk.

I 1951, under Korea-krigen, ble Evans innkalt til militæret. Han avtjente tre års verneplikt i nærheten av Chicago, med å spille fløyte og piccolo i Fifth Army Band. De kveldene han hadde fri spilte han piano på Chicagos nattklubber. I starten ble alle som skulle avtjene som musikere sendt til The Navy School of Music i Washington for å trenes, og der møtte han blant annet pianisten Jack Reilly (senere professor og leder for The Jazz Studies Departments ved New England Conservatory of Music), som en dag hørte ham øve. Han forteller i ettertid:

”It sounded like a mixture of Bud Powell, George Shearing and Teddy Wilson. But more than that I was completely taken aback by the sheer joy and above all the ‘swing’ element in his right-hand lines and his ability to coordinate both hands as he improvised; that is, the left hand was never a mere accompaniment, but always

rhythmically integrated in and around the right-hand figures. This was a *new* synthesis of what we mean by ‘swing’, and the uniqueness of Evans in Embryo.” (Pettinger, 1998:22).

De tre årene i militæret var imidlertid ikke gode for Evans. Han var dypt frustrert over det lange avbruddet i karrieren, og verre; hans tro på seg selv fikk en kraftig og langvarig knekk. Han fortalte i ettertid: “Pretty soon I lost the confidence I had as a kid. I began to think that everything I did was wrong.” (Pettinger, 1998:23).

3.3.3 Hjem for å øve: ”from the bottom up”

Da han ble dimittert i januar 1954 dro han hjem til foreldrene for å bygge seg opp igjen, både personlig og musikalsk. Han innredet der et lite studio, gikk til anskaffelse av et flygel og bestemte seg for å sette av et år til å utvikle sitt spill. Han fortalte senere til Brian Hennessey:

”It did not come easy. I did not have that natural fluidity, and was not the type of person who just looks at the scene and through some intuitive process, immediately produces a finished product. I had to build my music very consciously, from the bottom up.” (Pettinger, 1998:23).

Evans satt og jobbet i sitt lydisolerte øvingsstudio hver dag, hele dagen, og måtte nærmest hales ut, bare for å få spist. Han hadde denne tiden store kvaler om hvorvidt han skulle satse på en karriere som klassisk konsertpianist – noe han var blitt oppfordret til av sine lærere på Louisiana – eller om han skulle satse på jazzen.

3.4 Tilbake i New York – en stil begynner å dannes

Da ett år var gått gikk foreldrene av med pensjon og bestemte seg for å nyte pensjonist-tilværelsen i Florida, med sol, strandliv og golf. Dermed tvang det seg fram en avgjørelse også for Evans. I 1955 flyttet han for andre gang til New York, hvor han leide en bitteliten loftsleilighet i Greenwich Village, hvor flygelet opptok det meste av stua. På notestativet stod verker av Chopin, Ravel, Skrjabin og Bach. (Pettinger, 1998:24).

3.4.1 Mannes College – T.T.T.(T.)

Han meldte seg opp til et tre-semesteres videreutdanningskurs i komposisjon ved Mannes College of Music. Han fylte hele noteblokker med tolvtonerekker i ymse omvendinger og varianter, ”destilling from them an intense and frantic four-voice canon. (Pettinger, 1998:24).

Mange år senere brukte han tolvtonerekker som utgangspunkt for jazzkomposisjoner ved to tilfeller; i komposisjonen "T.T.T. (Twelve Tone Tune)" fra platen *The Bill Evans Album* fra 1971, og "T.T.T.T. (Twelve Tone Tune Two)" fra platen *The Tokyo Concert* fra 1973. Disse komposisjonene er imidlertid på ingen måte atonale. Michael Budds skriver i boken *Jazz in the Sixties*:

"The purpose is clearly one of grafting the concept of the tone row onto a tonal foundation. The advanced state of Evans' harmonic vocabulary makes the introduction of the chromatic melody seem not incongruous." (Budds, 1978:56).

Studiene ved Mannes College ble hans siste innen klassisk musikk, men han fortsatte å spille klassisk privat livet ut.

3.4.2 En tur med Staten-Island-ferga

Evans hadde lite penger, og tok alt han kunne få av spillejobber, inkludert bryllup, sosietetsball og "most depressing of all, the over-forty dances" (Pettinger, 1998:25). Han jobbet ellers med musikere som Tony Scott, Jerry Wald og Lucy Reed, og deltok også på plateinnspillinger med disse.

Det var i forbindelse med en plateinnspilling at Reed inviterte Evans med for å treffe et gammelt vennepar. De ble enige om å møtes og ta en tur med Staten Island-ferga. Dette skulle vise seg å bli et møte som fikk meget stor betydning for Evans senere; venneparet var ingen ringere enn George Russell med frue. Russell beskrev mange år senere, i et intervju på BBC Radio, sitt førsteinntrykk av Evans som en "plain looking fella, very quiet, very withdrawn" (Pettinger, 1998:31). Han ante det verste, og så for seg en anstrengt ettermiddag med høflige forsøk på konversasjon. Til slutt havnet de i Russells værelse på Beechwood Hotel, hvor piano, seng, komfyr og strykebrett var presset inn i samme, lille rom. Pettinger forteller:

"The ironing board was moved onto the bed so that Evans could play, while Russell, expecting the worst, hovered at the door ready to make an excuse. Instead, "It was one of those magic moments in your life when you expect a horror story," he now recalls, "and the doors of heaven open up – I knew then and there he wasn't going to get away." (Pettinger, 1998:31-32).

3.4.3 George Russell

Komponisten, teoretikeren, pianisten og trommeslageren George Russell var, for å bruke Frank Tirros ord, “a key figure in jazz thought of the ‘60s” (Tirro, 1993:397). Han var født i 1923 i Cincinnati, og som ungdom hørte han flere ganger Art Tatum spille i hjembyen. Han var imponert, men minst like sterkt inntrykk gjorde en plate han hadde med Debussys ”Fêtes” fra orkesterverket *Nocturnes*. Denne klangverden slapp aldri taket i ham, og sammen-smeltingen av jazz og europeisk kunstmusikk kom siden til å utgjøre en sentral del av hans musikalske prosjekt (Pettinger, 1998:32).

Han spilte opprinnelig trommer, blant annet med Benny Carters orkester, og fikk i 1940 et stipend for å studere slagverk ved Wilberforce University. I 1941 fikk han imidlertid tuberkulose, og det var under flere påfølgende lange perioder på sykehus at han formulerte første utgave av sitt teoretiske verk ”The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for improvisation” (Russell, 1959). Han fortsatte å videreutvikle og utvide sin teori gjennom hele livet, og kom stadig med nye, mer omfattende utgaver. Et viktig utgangspunkt for Russell er hans ide om musikalsk ”gravitasjon”, hvor kvinten er sentral. Hvis man stabler syv kvinter oppå hverandre, og deretter samler tonene innen samme oktav, får man den lydiske skala. Dette, sammen med visse forhold i overtonerekken, mente han talte for at den lydiske skala var mer i samsvar med musikkens iboende gravitasjonskraft enn den ioniske. Med dette som utgangspunkt beskrev han så en metode for å bruke modale skalaer innen jazzimprovisasjon. Etter hvert som nye utgaver kom, ble imidlertid teorien utvidet til å bli nærmest altomfattende; jeg siterer forlagets presentasjon av siste utgave:

“George Russells Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization stretches far beyond the usual parameters of music theory, having deep roots linked to the science of acoustics, physics, world culture and political history. Its framework is applicable in almost any stylistic genre of music – both Western and non-Western – encompassing the European classical tradition as solidly as the lineage of jazz innovators. On the esoteric side, the “Concept” makes connections with psychological disciplines and spiritual pathways, nurturing a balance between both the internal and external extra-musical elements critical to any artistic process.” (Lydianchromaticconcept.com, 2013).

Man kan innvende at dette kanskje blir i overkant for én teori, men den opprinnelige utgaven var en langt mindre pretensiøs, mer praktisk rettet ”how-to”-beskrivelse, som fikk enorm

betydning for jazzens utvikling gjennom tiårene som fulgte, og helt frem til i dag. Evans møtte disse ideene kort tid etter at han flyttet til New York igjen i 1955.

3.4.4 Third Stream – The Jazz Workshop

Året etter at Evans møtte Russell, begynte plateselskapet RCA med en serie utgivelser kalt *The Jazz Workshop*. Etter å ha bidratt med en komposisjon på en av platene, fikk Russell tilbud om egen plateinnspilling. Russell var klar på at han ønsket Evans på piano, resten av besetningen overlot han til saksofonisten Hal McKusick å finne. Med Russells ønske om å smelte sammen elementer fra europeisk kunstmusikk/ samtidsmusikk med jazz, var musikken en utfordring for mange av musikerne, der den vekslet mellom improviserte og meget intrikate, strengt komponerte partier. Dette var i praksis *Third Stream Music* etter Gunther Schullers ånd, selv om Schuller ikke begynte å bruke selve betegnelsen før året etter, i 1957 (Schuller, 1999:114). Måneder ble brukt til øving før det satt, og albumet var først klart for utgivelse utpå vårparten året etter. Da ble det imidlertid en braksuksess for Russell som orkesterleder og komponist, og førte også til at jazzverdenen begynte å bli oppmerksom på Evans. Stykket ”Concerto for Billy the Kid” komponerte Russell spesielt for ham [L2]. Russell og Evans ble gode venner, og Russell og hans kone pleide spøkefullt å omtale ham som ”The Minister”, på grunn av hans atypiske fremtoning som jazzmusiker.

3.4.5 New Jazz Conceptions

Evans viste i denne perioden til fulle hvilken musikalsk spennvidde han behersket; “switching back and forth, chameleonic, from the language of George Russell’s combo to that of Tony Scott’s big band” (Pettinger, 1998:35). I tillegg spilte han dette året inn sin første plate som bandleder: *New Jazz Conceptions*. Han hadde ennå ikke helt fått igjen troen på seg selv etter knekken han fikk i militæret, så hans gamle spillekamerat Mundell Lowe tok saken i egne hender. De to hadde gjort en spillejobb sammen med bassisten Herman Alpert, hvor Alpert hadde gjort et opptak med en bærbar båndopptaker. Lowe ringte produsenten Orrin Keepnews i det nyopprettede selskapet Riverside, og spilte av opptaket over telefonen. Keepnews ble tilstrekkelig nysgjerrig til at han oppsøkte konserter hvor Evans spilte, han likte det han hørte og tilbød Evans kontrakt. Evans var usikker, og man fikk den noe uvanlige situasjonen at plateselskapet måtte overbevise artisten, ikke motsatt. I september gikk han imidlertid i studio sammen med bassist Teddy Kotick og trommeslager Paul Motian, som han kjente godt fra Tony Scott Quartet. De spilte inn elleve låter, deriblant de senere Evans-klassikerne ”Waltz for Debbie” og ”Five”. Tre av stykkene spilte han solo. Påvirkningen fra blant annet Bud

Powell er tydelig på denne første innspillingen som leder, se nærmere omtale i kap. 4.2.2. Selv om platen fikk gode anmeldelser både i *Down Beat* og *Metronome*, ble den ingen salgssuksess; første året solgte den bare rundt 800 eksemplarer. Evans lot seg imidlertid ikke affisere av det; hans holdning var at hvis han bare tok musikken alvorlig, ville dører åpne seg. Han fortalte senere til sin bror, i det tidligere omtalte TV-showet fra 1966: [L3]

"I can remember having coming to New York to make your break, you know, in jazz and... and saying to myself: Now how should I attack this practical problem of becoming a... a... a jazz musician, as a... a making a living, and so on? (Harry: Right...) And I said, well... Ultimately, I came to the conclusion that all I must do is take care of the music, even if I do it in a closet. (Harry: Mhm... mhm) And if I really do that, somebody's gonna come and open the door of the closet and say, hey, we're looking for you, you know? (Harry: Yeah) And this is the way I really approached the whole thing. (openculture.com:33:31)

3.4.6 Mer Third Stream – Brandeis Jazz Festival

Det neste, store *Third Stream*- prosjektet Evans skulle bli involvert i fant sted tidlig på sommeren 1957. Brandeis University hadde hyret inn Gunther Schuller som kunstnerisk leder for sin *Festival of the Arts*, og Schuller presenterte her i et foredrag sin visjon om en ny musikkgenre, bygget på en likeverdig sammensmeltning av jazz og europeisk kunstmusikk; *Third Stream*. I den forbindelse ble det fremført seks bestillingsverk; tre fra jazz-komponister (George Russell, Charles Mingus og Jimmy Giuffre) og tre fra klassiske (Gunther Schuller, Harold Shapero og Milton Babbitt). Evans ble engasjert som pianist. En uke før festivalen sendte *NBC-TV* på sitt "Tonight Show" et innslag med Russells verk *All About Rosie*, tatt opp under øvelsene. Verket var i tre satser, med 14 musikere involvert og Evans var blant kjernemusikerne. Pettinger skriver:

"The piece went well, Evans in particular rising to its considerable challenge; the power of television led to hallowed references in jazz circles to a "legendary" performance by an unknown pianist called Bill Evans." (Pettinger, 1998:40).

Samtlige verker ble fremført utendørs på campusen 6. juni, dirigert av Gunther Schuller. Været var rått og kaldt, publikum utålmodige og musikken krevende. Fremførelsene bar preg av dette. Morgenen etter ble programmet på nytt fremført innendørs, denne gang mer vellykket. I dagene etterpå ble det gjort plateinnspilling, utgitt på Columbia Records som *Brandeis Jazz Festival*. I 3. sats på *All About Rosie* gir Russell rikelig plass for Evans som solist, på liknende måte som han hadde gjort det i "Billy the Kid" året før. Neste lydklipp

inneholder utdrag fra alle tre satsene, inkludert mesteparten av Evans' solo [L4]. Stilistisk hører vi i soloen tydelig påvirkning fra Tristano-skolen, se senere omtale.

Det var et betydelig spenn innen gruppen av komponister, både hva angikk musikalsk bakgrunn og uttrykk, kulturell og etnisk identitet og ikke minst, skulle det vise seg, arbeidsmåter. I forberedelsene til Charles Mingus' komposisjon "Revelations" fikk Evans erfare hvordan Mingus i utstrakt grad baserte seg på verbale hentydninger til de musikalske intensjoner, i videste forstand, snarere enn på partitur. Pettinger skriver:

"As befitted music arising out of a ritual event, Mingus's vocal exhortation, "O Yes, My Lord!" was followed by a rousing, "old church-style" piano solo. Later, Evans's down-home piano set up the ensemble "preaching" session at the heart of the movement. (Pettinger, 1998:40).

Evans turnerte utfordringen på strak arm, med samme profesjonalitet som han etterpå spilte i Milton Babbitts atonale verk "All Set". Knappt noen annen pianist i 1957 kunne gjort akkurat dét. Neste lydklipp viser spennet; først utdrag fra Mingus' "Revelations", og deretter fra Babbitts "All Set" [L5].

3.5 Stilen begynner å ta form

Som jeg har beskrevet tidligere, var Evans' grunnholdning at om bare han jobbet seriøst nok med musikken, om det så var i kleskottet, ville mulighetene åpne seg. Om denne tilnærmingen er tilstrekkelig for musikere i etableringsfasen generelt skal være usagt, men for Evans slo det til. En april dag i 1958 kom "noen" definitivt og "banket på døra til kleskottet". Det fines flere versjoner av historien, men i følge Evans selv foregikk det slik:

"Although I'd never really met the man, the phone rang one day and I picked it up and said 'hello' and I hear, 'Hello. Bill, this is Miles—Miles Davis. You wanna make a weekend in Philadelphia?' I almost—you know—fainted; I made that weekend and he asked me to stay with the band." (Pettinger, 1998: 52).

3.5.1 Miles Davis Sextet

Miles Davis var altså på jakt etter ny pianist til sin gruppe. Delvis skyldtes dette at hans nåværende pianist, Red Garland, hadde narkotikaproblemer, men i tillegg ønsket Davis en ny musikalsk retning for bandet. Han hadde spurt sin venn George Russell til råds, og Russell anbefalte Evans. I følge Russell forløp samtalen deretter slik:

"Is he white?" asked Miles. "Yeah," I replied. "Does he wear glasses?" "Yeah." "I know that motherfucker. I heard him at Birdland – he can play his ass off." (Pettinger, 1998: 52).

Dermed startet et samarbeid som, på tross av dets relativt korte varighet skulle bli av stor betydning for jazzhistorien siden, se senere kapittel om *Kind of Blue*. I tillegg ga det Evans' selvfølelse en sårt tiltrengt boost. Evans fortalte senere i et intervju:

"I had always had a great respect for Miles Davis (...) And when he asked me to join him I realized that I had to revise my views about my own playing. If I continued to feel inadequate as a pianist, it would be to deny my respect for Davis. So I began to accept the position in which I had been placed" (Hennessey, 1965:12).

Det var ikke et hvilket som helst band han var blitt opptatt i; Davis' kvintett, med John Coltrane (ts), Red Garland (p), Joe Chambers (b) og Philly Joe Jones (tr) – på høsten 1957 supplert til sextett med Julian Cannonball Adderly (as) – var på dette tidspunkt "superstjerner" på den amerikanske jazzhimmel. De hadde (som kvintett) turnert i to og et halvt år, og gjort flere kritikerroste album. I løpet av de første ukene hos Davis knyttet Evans nære bånd, både musikalsk og personlig med trommeslager Philly Joe Jones, som senere skulle bli hans "all-time favorite drummer" (Pettinger, 1998:184). Jones strevde imidlertid med alvorlige narkotikaproblemer, og skulle bli byttet ut kort tid etterpå.

Som medlem av Davis' "supergruppe" ble Evans kastet inn i en virvelvind av omfattende turnering, plateinnspillinger og medieeksposering. Konsertaktiviteten var intens. De vekslet mellom prestisjetunge klubber som Café Bohemia og Village Vanguard i New York og Storyville Club i Boston. Lørdager var gjerne radio til stede for å gjøre opptak. En slik innspilling fra 17. mai 1958 på Café Bohemia er det første opptak vi har av Evans med Davis. Adderly måtte melde forfall den dagen, så dette var den klassiske Davis-kvintetten, med Evans som erstatning for Garland. Opptaket finnes som del av CD-en *Four-Play*, utgitt 1995. Uken etter var Philly Joe Jones byttet ut med Jimmy Cobb, og bandet skulle spille hele uken på Village Vanguard. Klubben holdt imidlertid stengt på mandager, så den dagen gikk de i studio. Resultatet ble LP-en *1958 Miles*, og vi hører her tydelig hvordan Evans' deltakelse allerede har "myknet" opp Davis-sekstettens stil. På neste lydeksempel hører vi først utdrag av "Two Bass Hit", spilt inn i februar med Garland på piano (fra platen *Milestones*), og deretter "On Green Dolphin Street", spilt inn i mai med Evans [L6].

Jeg skal ta for meg Evans' stil grundig senere i oppgaven, men vil nå bare peke raskt på noen sentrale elementer som her fremtrer tydelig: en dus, myk atmosfære, skapt av akkorder med utstrakt bruk av toner i treklangens forlengelse, ofte lagt som kvartakkorder (som åpningsakkorden i Evans' intro) eller som diffuse sekundklanger, noen ganger i parallellføring (som akkordrekken $Gb^{maj7} - F^{maj7} - E^{maj7}$ i 3. om vending, ca 1:06 min inn i lydfilen), samt en variert og finslepen bruk av pedal; alt sammen elementer vi kjenner igjen fra Debussy og Ravels toneverden. For mange Evans- og Davis- fans rangerer nettopp denne innspillingen i en klasse for seg (med eller uten følge av *Kind of Blue*). Evans-biograf Pettinger sjenerer seg da heller ikke for å slippe subjektiviteten og entusiasmen løs og ta hele skuffen av superlativer i bruk:

“No one could have anticipated the outcome of this session, which produced playing of such intensity, spirituality, and Olympian beauty that it ranked as one of those crucial moments in the history of art after which things were never quite the same again.” (Pettinger, 1998:54).

Superlativer kom det også fra sjefen; Davis skriver senere, i sin selvbiografi:

"Bill had this quiet fire that I loved on piano. The way he approached it, the sound he got was like crystal notes or sparkling water cascading down from some clear waterfall. I had to change the way the band sounded again for Bills style by playing different tunes, softer ones at first." Davis, 1989: 216).

Evans spilte med Davis' gruppe i sju måneder. Han hadde turnert landet rundt, spilt for fulle hus, tjent gode penger og vunnet ære og berømmelse. Men han hadde det ikke bra. Som eneste hvite medlem av gruppa møtte han rasisme og fordommer. Pettinger skriver:

“Davis, who loved Evans, could nonetheless be cruel, and Coltrane never quite approved his presence. Audience reaction in club after club carried an undertow of prejudice.” (Pettinger, 1998:62).

Davis selv skrev senere i sin selvbiografi:

"Some of the things that caused Bill to leave the band hurt me, like that shit some black people put on him about being a white boy in our band. Many blacks felt that since I had the top small group in jazz and was paying the most money that I should have a black piano player. Now, I don't go for that kind of shit; I have always just wanted the best players in my group and I don't care about whether they're black, white, blue, red or yellow. As long as they can play what I want that's it. But I know

this stuff got up under Bill's skin and made him feel bad. Bill was a very sensitive person and it didn't take much to set him off." (Davis, 1989:221)

I tillegg økte Evans' narkotikaproblem. I militæret hadde han begynt å røke marihuana, og han fortsatte med det, selv om det gikk ut over hukommelsen. Han hadde også eksperimentert med heroin, men først da han begynte i Davis' gruppe tok bruken av. Hans forhold til Philly Joe Jones var dessverre ikke kun av musikalsk og vennskapelig art. Selv om Jones fikk sparken bare få uker etter at Evans hadde begynt, skulle Jones og Evans vise seg å bli "great junkie-buddies over the years." (Pettinger, 1998:62). Leonard Feather skriver i *Jazz in American Society*:

"A leader who hires one junky may soon find himself with a whole band of them. For the addict, the presence of a fellow user not only brings a mental communion but ensures the presence at all times of a ready supply of dope." (Pettinger, 1998:62).

Evans var blitt kastet inn i en turbulent virkelighet han, musikalsk sett mestret til fingerspissene, men som Pettinger skriver: "He must have done much of it in a kind of running shock" (Pettinger, 1998:64).

I oktober sa han opp. Hans far (som hadde "myknet" med årene) var syk, og Evans selv trengte å komme seg. Han reiste til sine foreldre, som nå nøt pensjonisttilværelsen ved Ormond Beach, for å se til sin far, spille golf, samle krefter og finne seg selv igjen. Han ble der det meste av november, og besøkte i denne tiden også sin bror Harry med familie i Louisiana. Etter å ha kommet til krefter igjen, gjorde han opp status:

"I remember finding that somehow I had reached a new inner level of expression in my playing. It had come almost automatically, and I was very anxious about it, afraid I might lose it – I thought maybe I'd wake up tomorrow and it wouldn't be there." (Pettinger, 1998:66).

3.5.2 Everybody Digs Bill Evans

Da Evans var vel tilbake i New York, prøvde produsent Orrin Keepnews å få ham i studio for et nytt trioalbum. Det var tross alt over to år siden sist. Han hadde gjort flere forsøk tidligere på å overtale Evans, men som Keepnews sa:

(...) he was one of those people who never felt that they played anything right. During the early part of his career, Bill was extremely negative about himself, extremely diffident. It took me two years after his first album to badger him back into the studio. He was specifically claiming that he had nothing new to say." (Aikin, 1980:46).

Nå var Evans imidlertid klar. Med sin erkjennelse av å ha nådd et "new inner level of expression," følte han at han denne gang *hadde* noe nytt å bringe. I tillegg hjalp det vel på selvtilliten at han kom på 1. plass i kategorien New Star i Down Beats *International Critics' Poll* for 1958.

15. desember gikk han i studio sammen med Philly Joe Jones og bassist Sam Jones; samme kompet som under innspillingen av albumet *Portrait of Cannonball*, gjort under ledelse av "Cannonball" Adderly et halvt år før. De spilte inn ti låter, derav fire for solo piano. Sammenliknet med *New Jazz Conceptions* fra drøye to år tidligere, finner vi her en klar videreutvikling. Et interessant poeng er at vi kan følge to separate linjer i Evans' spill; "intense uptempo-Evans" og "poetiske ballade-Evans". Magasinet Down Beat har en fast "blindfold"-spalte, hvor de lar musikere gjette på musikk eksempeler og komme med kommentarer. I september 1959 var det pianisten Billy Taylor som var inne. "Oleo" fra *Everybody digs Bill Evans* ble satt på, og Taylor kommenterte:

"Sounds very much like Bill Evans – very adventurous. I like his playing. He's one of the few guys around now – even though he plays quite a lot in hornlike lines when he's playing with drive like this – who has two very good hands. Actually, he has two styles at the moment – a ballad style and an up-tempo style. His work is very personal. Five stars for this." (Pettinger, 1998:68).

Innen "up-tempo"- stilen finner vi en tendens til at han beveger seg bort fra bop-frasene inspirert av Bud Powell & Co, og mer styrer i retning av påvirkningen fra Lennie Tristano; en dreining vi merket allerede fra innspillingene han gjorde med George Russell. Innen balladestilen merker vi en mer effektiv "less-is-more"- voicing, med akkord-tonene enten stablet i kvart-avstand eller som tette sekund-klanger, slik vi også så det på "On Green Dolphin Street" fra 1958 *Miles* (se ellers kap 6.1: Harmonisk stil). I en særstilling – ikke bare på denne platen, men innen hele Evans produksjon – står "Peace Piece"; et 6:42 minutters improvisert tonemaleri med klare henvisninger til både Chopin, Ravel, Debussy og Milhaud – og muligens også Messiaen og Jolivet. Alt dette kommer jeg imidlertid grundig tilbake til senere.

Platen ble utgitt i mai 1959, og produsent Keepnews hadde utstyrt coveret med sitater fra et knippe super-jazzkjendiser som lovpriste Evans:

"Miles Davis: 'I've sure learned a lot from Bill Evans. He plays the piano the way it should be played.' George Shearing: 'Bill Evans is one of the most refreshing pianists I have heard in years.' Ahmad Jamal: 'I think Bill Evans is one of the finest.' Julian

"Cannonball" Adderley: 'Bill Evans has rare originality and taste and the even rarer ability to make his conception of a number seem the definitive way to play it.'" (Pettinger, 1998:71).

Hverken tittelen på plata eller sitatene var Evans' ide. Det er symptomatisk både for hans beskjedenhet og hans form for humor, når han, med et glimt i øyet spør Keepnews: "Why didn't you get a quote from my mother?" (Pettinger, 1998:71).

3.5.3 Kind of Blue

Evans hadde nå fått seg et navn innen New York's jazzliv. Han hadde nok av spillejobber både på klubb og i studio, med musikere som Chet Baker, Herbie Mann, Art Farmer, Lee Konitz og George Russell. I mars gikk han igjen i studio med Miles Davis- sekstetten; denne gang for å lage platen som skulle bli et ikonisk symbol for flere generasjoner av jazzinteresserte, og dessuten endre jazzens historie: *Kind of Blue*. Davis, som nettopp hadde hyret Wynton Kelly som ny pianist, ønsket imidlertid spesifikt Evans på denne platen. Han sier i selvbiografien:

"Wynton joined us just before I was going into the studio to make Kind of Blue, but I had already planned that album around the piano playing of Bill Evans, who had agreed to play on it with us." (Davis, 1989:223)

Davis hadde imidlertid glemt å informere Kelly om dette, så dermed møtte to pianister opp til innspillingen. Davis lot Kelly spille på én av låtene; "Freddie the Freeloader", mens Evans spilte på resten.

Opptakene fant sted i to omganger; 2. mars, med to sett á 3 timer og 6. april med ett sett á 3 timer. Innspillingen skjedde stort sett uten at musikerne kjente låtmaterialet på forhånd. Det hele ble til i studio, for det meste på grunnlag av noen løselige skisser som Davis, dels i samarbeid med Evans, satte på papiret bare timer før bandet gikk i studio. I cover-kommentarene til *Kind of Blue*, som er skrevet av Bill Evans, skriver han:

"Miles conceived these settings only hours before the recording dates and arrived with sketches which indicated to the group what was to be played. Therefore, you will hear something close to pure spontaneity in these performances. The group had never played these pieces prior to the recordings." (Tirro, 1993:388).

Nå er det ikke uvanlig at jazzmusikere forventes å kunne improvisere over ukjent låtmateriale i studio, men med tanke på at modal improvisasjon ennå var nesten upløyd mark innen jazzten, var dette en stor utfordring for flere av musikerne.

Kind of Blue markerer nemlig et vannskille mellom to ulike utgangspunkt for improvisasjon: akkordskjemaer eller modale skalaer. Davis hadde lenge vært misfornøyd med bebopens stadig mer ”kronglete” harmonikk med hyppige modulasjoner i høyt tempo, noe han følte virket hemmende for friheten og kreativiteten i improvisasjonsprosessen. Han ønsket tid til å dvele ved melodiske og klanglige nyanser.

Nå var ikke *Kind of Blue* Davis’ første befatning med modaljazz. Tittelsporet på albumet *Milestones* fra året før er i sin helhet modalt, organisert med 8 takter G dorisk (over akkorden Gm⁷/C), 8 takter A eolisk (over akkorden Dm⁷/E) og deretter igjen 8 takter G dorisk (over Gm⁷/C) (Gridley, 2009:497). Han fortsatte å eksperimentere med modalitet på deler av albumet *1958 Miles*, og ikke minst på *Porgy and Bess*, i samarbeid med arrangør og dirigent Gil Evans. I ett av arrangementene hadde Gil Evans kun indikert én skala til bruk gjennom hele improvisasjonen, og ingen akkorder. Dette trigget Davis’ nysgjerrighet på modalitet ytterligere; han sier i sin selvbiografi:

“Gil’s arrangements were great. He wrote an arrangement for me to play on “I Loves You, Porgy” and he wrote a scale that I was supposed to play [improvise on]. No chords. He had used two chords for the other voicing, and so my passage of scales with those two chords gives you a lot of freedom and space to hear other things (Davis, 1989: 230).

Tidligere hadde George Russell, i sin innspilling *The Jazz Workshop* fra 1957 (innspilt 1956) vist utstrakt bruk av modalitet, i tråd med prinsippene i sin avhandling *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* (Russell, 1959), se tidligere omtale i kap 3.4.3. Likevel var det altså *Kind of Blue* som ble selve vannskillet; ikke fordi den var først, men fordi den ble *størst*. Miles Davis har gjennom hele sin karriere vært med på en avgjørende måte når nye retninger har vært staket ut; som sidemann til Charlie Parker på 40-tallet, innen cooljazzen på 50-tallet, modaljazzen på 60-tallet og jazzrock og tidlig ambient på 70- og 80-tallet. Han var ikke blant jazzens mest virtuose trompetister, men han har alltid vært kjent for å knytte til seg *de rette personene* til å bringe inn impulser for videre utvikling av hans musikk. Det er en lang liste av sentrale jazzmusikere fra siste halvdel av det 20. århundre som har blitt oppdaget av Miles Davis og blitt kjent gjennom hans grupper, som John Coltrane, Bill Evans, Herbie Hancock, Keith Jarrett, Chick Corea, Joe Zawinul, Wayne Shorter, Tony Williams, Jack De Johnette og John McLaughlin, bare for å ha nevnt noen få. Bill Evans var sånn sett håndplukket av Davis

og ble en meget sentral figur i utformingen av musikken på *Kind of Blue*, og dermed også for den retningen jazzen tok i tiårene etterpå.

At Davis både den gang og siden anerkjente den sentrale rollen Evans hadde spilt, fremkommer av en rekke uttalelser fra Davis. Allerede i 1958, kort tid etter å ha hyret inn Evans første gang, fortalte han i et intervju med Nat Hentoff:

”Boy, I’ve sure learned a lot from Bill Evans. He plays the piano the way it should be played. He plays all kinds of scales (...)” (Hentoff, 1958:11-12).

I boka *Black Talk* (Sidran, 1971) spør forfatteren om Davis ble overrasket over suksessen til *Kind of Blue*. Davis svarer:

“Not back then. Because Bill Evans, his approach to the piano brought that piece out. He used to bring me pieces by Ravel. Like the Concerto for the Left Hand and Orchestra” (Byrne, 1998: 20).

I boka *Jazz: The Essential Companion* (Carr, 1987) siterer forfatterne Davis:

“Bill Evans turned me on to some classical composers, and they influenced me (...) We were into Ravel, especially his ‘Concerto for the Left Hand’” (Byrne, 1998:5).

I sin selvbiografi kommer Davis med en liknende kommentar:

“(...) because we were into Ravel (especially his Concerto for the left hand (...) and Rachmaninoff (...) all of that was up in there somewhere (...)) “We were just leaning toward – like Ravel, playing a sound only with the white keys” (Davis, 1989: 224-225).

Davis’ senere saksofonist David Liebman forteller:

“He said Bill was really the guy who opened the doors for him musically... Bill was very special to him. He said to me, “I used to call Bill up and tell him to take the phone off the hook; just leave it off and play for me because I loved the way he played.” (Kahn, 2002:86).

Kind of Blue fikk meget stor innvirkning på andre jazzmusikere i ettertid, og ble i tillegg en enorm kommersiell suksess, som det (antakelig) mest solgte jazzalbum gjennom tidene (TheJazzResource.com, 2013). Gridley oppsummerer:

”(...) the historical significance of *Kind of Blue* was threefold: (1) it represented a set of inspired improvisations by an all-star band; (2) it was a highly palatable departure from bop-derived styles; and (3) it introduced a generation of improvisers to mode-

based formats. Incidentally, it is also the most frequently cited album among recommended picks by musicians and critics.” (Gridley, 2009:268).

En analyse av ”All Blues” fra *Kind of Blue*, inkludert Evans’ improvisasjon, følger senere.

3.5.4 Endelig egen trio: Portrait in Jazz

Selv om Evans var svært hyppig brukt som sidemann for andre på New Yorks jazzscene i denne tiden, og han gjerne tok disse oppdragene for å tjene til det daglige brød, ble han nå bare mer og mer klar for å danne sin egen, faste trio. Han hadde klare tanker om hvor han ville med trio:

“I’m hoping the trio will grow in the direction of simultaneous improvisation rather than just one guy blowing followed by another guy blowing. If the bass player, for example, hears an idea that he wants to answer, why should he just keep playing a 4/4 background? The men I’ll work with have learned how to do the regular kind of playing, and so I think we now have the license to change it. After all, in a classical composition, you don’t hear a part remain stagnant until it becomes a solo. There are transitional development passages – a voice begins to be heard more and more and finally breaks into prominence” (Pettinger, 1998:91)

Evans var heldig, og fant sin musikalske “sjelevenn” i den 23 år gamle bassisten Scott LaFaro. Trommeslager Paul Motion, som Evans hadde spilt med til og fra gjennom flere år, sluttet seg til, og dermed befant Evans seg på nytt – og denne gang som leder – i et ensemble som skulle komme til å flytte grenser og endre jazzhistoriens løp. Alle tre dedikerte seg 100% til trio:

"All I had to offer," sa Evans "was some kind of reputation and prestige that enabled me to have a record contract, which didn't pay much, but we could make records—not enough to live on, but enough to get a trio experienced and moving. (...) We made an agreement to put down other work for anything that might come up for the trio." (Pettinger, 1998:92).

Scott LaFaro var, som Evans, en ”musikernes musiker”. Han utforsket både nye musikalske innfallsvinkler og nye teknikker, som å bruke fler enn to fingre til å slå an med i høyre hånd, etter inspirasjon fra klassisk gitar- teknikk. Han begynte ikke å spille bass før han var 17, og kom flyttende til New York i april 1959, så vidt fylt 23 år. Samme år ble han stemt inn som

New Star on Bass i *Down Beats International Critics' Poll*. Evans hadde vunnet samme avstemning for piano året før, og gjorde nå det samme igjen. Gridley skriver at LaFaro

”(...) set the pace for an entire generation of bassists who showed spectacular instrumental facility and mastered melodic-interactive approaches to accompaniment style.” (Gridley, 2009:347).

Trioen fikk et lengre engasjement på klubben The Showplace, og begynte der, etter ”prøve- og- feile”- metoden å utforske sitt nye konsept for ensemblespill, med ”transitional development passages” fremfor ”one guy blowing followed by another guy blowing”. Evans’ produsent Orrin Keepnews satte av studiotid for en plateinnspilling. 28. desember gikk de i studio, med albumet *Portrait in Jazz* som resultat. Platen ble revolusjonerende for Evans, og samarbeidet med LaFaro hadde vært en sterkt utløsende faktor. Pettinger skriver:

“Just as the pianist had stimulated Miles Davis into new realms of lyricism, so now the bassist freed Evans's imagination into territories unknown, restoring him, after a dull patch, to his own dimension.” (Pettinger, 1998:96).

Trioens stil blir analysert senere, i kapittel 4.4. De la nå ut på en større turne tvers over landet, like fra Boston til San Francisco. Tilbake i New York i februar fikk trioens bra med spillejobber, og radio var flere ganger til stede og presenterte "the most talked-about young man of piano jazz" (Pettinger, 1998:99).

3.5.5. Siste store Third Stream-prosjekt: Jazz in the Space Age

I mai ble han igjen involvert i et third-stream- prosjekt under ledelse av George Russell; *Jazz in the Space Age*, hvor Russell koblet Evans sammen med den kanadiske avant-garde-pianisten Paul Bley. Jeg tar med et utdrag fra ”Chromatic Universe, part 3”, hvor Evans og Bley improviserer rytmisk og tonalt fritt over et bass/trommekomp i 5/2-takt. Dette låter langt mer avant-garde enn noe Evans ellers har gjort, og var nok ikke representativt for den veien han selv ønsket å gå videre. Måten han går inn i det på er likevel mer enn overbevisende. Der Bley var på hjemmebane i dette musikalske landskapet, var Evans kun på en gjestevisitt. Likevel er det ikke lett å avgjøre hvem som spiller hva av de to pianistene, der de krongler seg innimellom hverandres linjer i et friskt, vitalt og mangetydig samspill [L7].

Dette skulle bli det siste third-stream- prosjektet hvor Evans spilte en sentral rolle. (Han deltok senere samme år på albumet *Jazz Abstractions*; en serie variasjoner av Gunther Schuller over temaer av John Lewis og Thelonius Monk, men hadde her en langt mer beskjeden funksjon.) I et intervju med *Contemporary Keyboard* fra juni 1980 forteller han:

“I did a lot of third stream work in the late '50s. It was challenging and a lot of fun, and I think they were legitimate projects, but they weren't my central path of development. If I had stayed in that area, I would have gotten into a type of language that to me would have been rather artificial, as far as continuing a true jazz tradition in the language (Aikin, 1980:54).

3.5.6 Explorations, Sunday at the Village Vanguard og Waltz for Debbie

Trioen med LaFaro og Motion fortsatte å turnere, men ble avbrutt av sykdom. Sommeren 1960 fikk Evans et alvorlig tilfelle av hepatitt; hendene hovnet opp, han ble kvalm og utmattet og de måtte avlyse spillejobber. Evans dro igjen hjem til foreldrene for å komme seg. I november var trioen sammen igjen for et to ukers oppdrag på Village Vanguard, og over nyttår dro de på en lengre turne til Midtvesten. Vel tilbake i februar 1961 lagde trioen sitt andre album: *Explorations*, blant annet inneholdende de to Evans-komposisjonene ”Nardis” og ”Israel”.

Denne våren tilbragte trioen mye tid med spilling på Village Vanguard, der de kveld etter kveld videreutviklet og finpusset sin stil. Evans lot seg overtale av Keepnews til å lage en liveinnspilling fra klubben, og søndag 25. juni 1961 ble opptakene gjort. Klubben hadde den gang praksis med å sette opp først en søndagsmatiné med to sett på ettermiddagen, og deretter tre sett på kvelden. Dermed fikk man opptak av fem hele sett med trioen. Resultatet ble først albumet *Sunday at the Village Vanguard*, og senere, på våren året etter kom *Waltz for Debbie*. Ytterligere materiale fra konserten kom ut i ettertid; først på LP-en *More from the Vanguard*, og siden ble samtlige opptak utgitt på Riversides samlede utgivelser med Bill Evans.

Den stil vi finner i de fire albumene fra denne trioen, og den betydning de fikk for jazzens utvikling videre vil bli inngående behandlet i kap 4.4. Her skal jeg nøye meg med å sitere Michael Bailey i All About Jazz sin serie ”Best Live Jazz Recordings”:

“Along with bassist wunderkind Scott LaFaro and drummer Paul Motian, Evans perfected his democratic vision of trio cooperation, where all members performed with perfect empathy and telepathy. (...) It is these performances, currently available as *Sunday at The Village Vanguard* and *Waltz for Debby* that comprise the number one best jazz live recording in this present series. (...) Evans, LaFaro, and Motian slide over and under one another in a sumptuously alchemic solution (...) pulling the trio to the heights of perfect empathetic cooperation. (Bailey, 2005).

3.5.7 Tragedien(e)

Ti dager etter innspillingen på Village Vanguard var Scott LaFaro en sen kveld på vei hjem til sine foreldre. Underveis mistet han kontrollen på bilen, krasjet i et tre og døde momentant.

Evans ble fullstendig knust. For det første hadde han mistet en nær venn. Men i tillegg hadde han mistet en musikalsk tvillingsjel som i avgjørende grad hadde virket forløsende på ham.

Pettinger skriver:

“At a stroke, the brightening flame of the group's creativity was savagely extinguished, and the bass player's death killed something in the pianist himself. (Pettinger, 1998:114).

Evans nære venn, Gene Lees skriver:

“The shock of LaFaro's death stayed with Bill for years, and he felt vaguely guilty about it. This is not speculation. He told me so. He felt that because of his heroin habit he had made insufficient use of the time he and Scott had had together. LaFaro was always trying to talk him into quitting. After LaFaro's death, Bill was like a man with a lost love” (Lees, 1997:423).

Selv sa han:

“Meeting both Scott and Paul was probably the most influential factor in my career. I am thankful that we recorded that day, because it was the last time I saw Scott and the last time we would play together. When you have evolved a concept of playing which depends on the specific personalities of outstanding players, - how do you start again when they are gone?” (Pettinger, 1998:114).

I flere måneder spilte ikke Evans en tone, ikke en gang hjemme. Keepnews spurte om han kunne skrive noen ord om sin venn til coveret på albumet; han klarte det ikke. Han ble stadig mer forkommen, noe hans økende narkotikamisbruk også bidro til. Han ble observert vandrende i New Yorks gater iført noen av LaFaros klær (Pettinger, 1998:119). *Sunday at the Village Vanguard* gav Evans hans første Grammy-nominasjon, men det lot ikke til å gi ham noen trøst.

Tragediene var noe som skulle følge Evans gjennom hele hans voksne liv. I 1958 hadde han opplevd at Herbie Fields, orkesterlederen han hadde hatt sin viktige læretid hos tidlig i karrieren, døde av en overdose sovepiller. Nå var hans venn og musikalske alter ego, Scott LaFaro borte. Senere (i 1963) skulle han oppleve at hans venn, pianisten Sonny Clarke døde av hjerteattak midt under en spillejobb, bare 31 år gammel, etter år med tungt alkohol- og

stoffmisbruk. Ti år etter, i 1973, gjorde Evans det slutt med sin samboer gjennom tolv år; Ellaine. Hun kunne ikke få barn, og for Evans ble dette etter hvert et problem. Han hadde truffet en annen kvinne; Nenette Zazzarra, og fortalte Ellaine at de skulle gifte seg. Ellaine tok neste dag sitt eget liv ved å kaste seg foran et tog. Og som om ikke dette var nok; i 1979 skjøt Harry, Bills bror og uadskillelige sjelevenn gjennom hele livet, seg selv, etter en periode med alvorlig depresjon. Som den følsomme personen Evans var, er det ikke rart at han søkte tilflukt i rusen. Dessverre økte bare dette smerten ytterligere.

3.6 Stilen dannet – Liv og karriere etter 1961

Alle vesentlige elementer i Evans' musikalske stil (se analyse i senere kapitler), slik den skulle vise seg gjennom resten av hans liv, var på plass ved innspillingen på Village Vanguard. Siden dette er en oppgave om Evans' stil, ikke hans liv, skal jeg derfor ikke bruke mye tid på resten av karrieren, men bare kort summere opp:

3.6.1 Vekslede besetninger, omfattende turnéer

Etter måneder med tilbaketrukkethet dannet Evans omsider en ny trio, med Chuck Israels på bass og Paul Motion på trommer. Han fortsatte i sine triobesetninger å søke idealet om et samspill i gjensidig, likeverdig interaksjon. Senere triobesetninger har omfattet bassister som Monty Budwig, Chuck Israels, Gary Peacock, Teddy Kotick, Eddie Gomez og Marc Johnson; og trommeslagere som Shelly Manne, Larry Bunker, Paul Motian, Arnie Wise, Philly Joe Jones, Jack DeJohnette, Marty Morell, Eliot Zigmund og Joe LaBarbera.

Selv om trioene skulle bli hans foretrukne besetning, finnes det også en mengde innspillinger i andre formater; solo (inkludert flere innspillinger hvor han bruker overdubbing; første gang allerede i 1963, da dette var både kontroversielt og teknisk banebrytende), duo (med gitar, sang eller bass), tradisjonelle jazzkvartetter, kvintetter, sekstetter etc (med blåsere og evt gitar) og like opp til fullt symfoniorkester med jazztrio. Blant musikere han samarbeidet med her kan nevnes: Mark Murphy, Herbie Mann, Freddie Hubbard, Wayne Shorter, Jim Hall, Zoot Sims, Gary McFarland, Phil Woods, Claus Ogerman, Stan Getz, Monica Zetterlund, Lee Konitz, Warne Marsh, Kenny Burrell, Tony Bennett og Toots Thilemans.

Village Vanguard ble i mange år hans "stamklubb", og med sine trioer skulle han drive omfattende turnevirksomhet, både i USA, Sør-Amerika, Europa og Japan. I 1973 giftet han

seg med Nenette, og i 1975 fikk de sønnen Evan, som senere skulle bli en anerkjent filmkomponist.

3.6.2 Heder, ære og misère

Evans vant en rekke priser og utmerkelser; i 1967 toppet han Japans Swing Journals *readers' poll*, og skulle beholde førsteplassen de kommende fem år sammenhengende. I 1969 vant han den skandinaviske *Edison Award* (Pettinger, 1998:197). Han ble grammy-nominert 31 ganger, og vant syv. Han vant Down Beats *critics' poll* seks ganger, *readers poll* én gang, og i 1981, et år etter hans død Down Beats' *Hall of Fame*. I 1994 ble han, posthumt tildelt *Grammy Lifetime Achievement Award* (billevans.nl, 2013).

Suksess, heder og ære til tross, hvilte det alltid noe tragisk, til tider nesten uverdigg over Evans' tilværelse. En gang spilte han en hel uke på Village Vanguard med kun venstre hånd. Han hadde mistet førligheten i den høyre på grunn av et uhell da han skulle sette en heroinsprøyte, og måtte ha spilleinntekten for å få penger til stoff. Pettinger skriver:

"In morbid fascination, pianists dropped by to witness this phenomenon. Bassist Bill Crow (...) refines the story: "He would dangle the dead hand over the keyboard and drop his forefinger on the keys, using the weight of the hand to depress them.

Everything else was played with the left hand, and if you looked away you couldn't tell anything was wrong." (Pettinger, 1998:145)

Teknisk sett er det vanskelig å unngå å bli fascinert, men hvem ønsker å få sitt livs misère til de grader blottstilt overfor gud, hvermann, publikum og kolleger?

3.6.3 Slutten

Torsdag 12. september 1980 ble han akutt meget dårlig, og måtte avlyse et spilleoppdrag.

Dette var noe som satt meget langt inne for Evans, så kollegene og vennene skjønnte at noe alvorlig galt var fatt. Han halte seg likevel inn i en drosje og videre inn i klubben, bare for å unnskyldte og beklage at han måtte melde avbud. Tre dager etter overtalte hans trommeslager Joe LaBarbera og hans nye kjæreste (siden våren 1979) Laurie Verchomin ham til å legge seg inn på sykehus. Underveis hostet han opp blod, og etter hvert mistet han bevisstheten.

Fremme på sykehuset bar LaBarbera den herjede kroppen inn, og den påfølgende ettermiddag, mandag 15. september 1980 døde Bill Evans, 51 år gammel. Den akutte årsaken var i følge sykehuset blødende magesår og lungebetennelse. I tillegg hadde han en alvorlig

skadet lever (pga hepatitt) og han led av underernæring, etter mange års narkotikamisbruk.

Men, skriver Pettinger:

”(...) there is a conviction among those who knew him well that it was the death of his dear brother that had undermined his will to live and led to the final decline. Nenette said, 'Bill actively plotted an escape from pain'." (Pettinger, 1998:286).

Pat Evans, enken etter Harry, forteller:

“After Harry’s death, our communication was sparse. I knew Bill wouldn’t last, a death foretold. Was that what prompted me to buy three plots in a Baton Rouge cemetery where Harry rests?” (Evans, 2011:9).

Bill Evans ligger begravet ved siden av sin bror på Roselawn Cemetery i Baton Rouge, Louisiana.

3.6.4 Love letters written to the world from some prison of the heart

Miles Davis hadde i sin selvbiografi påpekt: “Bill was a very sensitive person and it didn't take much to set him off." (Davis, 1989:221). Denne melankolske grunnstemningen hadde vært til stede hos Evans allerede før han ble hjemsøkt av alle tragediene. Det er mange som har påpekt hvordan dette også manifesterer seg gjennom hans musikalske stil; det melankolske sinn blir mer ettertenksomt, mer dvelende, mer tvetydig. Gene Lees skriver:

“Music is the art that expresses the inexpressible, the language beyond language that communicates what words can never convey, summoning shades of emotion for which we have no words. The Eskimo language is said to contain sixteen or so words for snow, since the people speaking it have need for such refined expression of the conditions they encounter. Our vocabulary for the nuances of emotion is inadequate (...) But music can go beyond that. It doesn't and of course can't name these subtle nameless emotions. It can evoke them. And no one had ever evoked emotions that I feel the way Bill Evans did. Since he has had this effect on so many other people (...) one faces the inescapable conclusion that Bill Evans was "saying" something in his music of prodigious pertinence to our era and the people doomed to live in it. Within a day or two of hearing *Everybody Digs [Bill Evans]*, I wrote Bill a fan letter. I recall saying that the album sounded like love letters written to the world from some prison of the heart. It struck me even then that to anyone of the sensitivity so manifest in the music, life must be extraordinarily painful – which turned out to be all too true.” (Lees, 1997:420).

4. Evans' musikalske stil: påvirkninger fra jazzen

4.1 "...a terribly hard analytical and building process"

Den høyt respekterte jazzforskeren, musikeren og pedagogen Mark Gridley (som har skrevet blant annet i *Groves Dictionaries of Music*, *Encyclopedia Britannica*, *The Musical Quarterly* m.fl.) beskriver i standardverket *Jazz Styles, History and Analysis* Evans' stil som

"(...) unique in the history of jazz piano. (...) Often he would take a phrase, or just a kernel of its character, and then develop and extend its rhythms, melodic ideas, and accompanying harmonies. Then within the same solo he would often return to that kernel, transforming it each time. And while all this was happening, he would ponder ways of resolving the tension that was building. He would be considering rhythmic ways, melodic ways, and harmonies all at the same time, long before the optimal moment for resolving the idea." (Gridley, 2009:340).

Når man leser Gridley, slår det en at Evans, ikke bare hentet *stilelementer* fra klassiske komposisjoner; han *tenkte* langt på vei som en klassisk komponist under improvisasjonsprosessen! Han bekreftet dette selv, i en samtale med Len Lyons:

"It's more a personality characteristic of putting things together in my own way, which is analytic. Rather than just accept the nuances or syntax of a style completely, I'll abstract principles from it and then put it together myself. (...) I didn't have the kind of facile talent that a lot of people have, the ability just to listen and transfer something to my instrument. I had to go through a terribly hard analytical and building process. In the end I came out ahead in a sense because I knew what I was doing in a more thorough way" (Lyons, 1983:221)

4.2 Påvirkning fra eldre pianister

Om Evans' tilnærming til det musikalske forløp var beslektet med de klassiske komponisters, og han hentet viktige stilelementer fra den klassiske musikken, må det likevel ikke herske noen tvil om at det var *jazzmusiker* Evans var. Hans favorittbesetning var den klassiske jazzpianotrioen. Repertoaret bestod for en stor del av standardlåter; hans egne komposisjoner hadde ofte standardlåtenes AABA-form, musikken var spilt med jazz-swing (med unntak av balladene) og han trakk gjentatte ganger frem at han stod i gjeld til den eldre garde jazzpianister. Særlig pleide han å trekke fram Bud Powell, George Shearing, Nat King Cole og Errol Garner som viktige forbilder, til tross for at hans egen stil på svært mange måter brøt

med deres. Han ville imidlertid ha seg frabedt ethvert snobberi, og uttalte i et intervju med det franske magasinet *Jazz Hot* i februar 1960:

“I have always loved this naive way we listened and absorbed the music when we were young and cool. I think everyone always likes quality; because people always recognize something of value, the style is not so important. The style of Garner is far from that of Bud Powell, but his playing is genuine and I am touched when I listen to him. (...) it displeases me to catalog jazz in schools. Don't forget that I played Dixieland from my thirteenth year to provide for my living.” (Manskleid, 1960).

Nå knyttet det seg imidlertid mer enn bare nostalgi fra tiden han var “young and cool” til Evans’ affinitet til de gamle pianomestrene. Han *hadde* virkelig lært av dem. Men for Evans var det å *lære* noe ganske annet enn å kopiere. For Evans handlet det, som både Mark Gridley og han selv påpekte, om å plukke ting fra hverandre, analysere dem, trekke ut de grunnleggende prinsipper, og deretter sette det hele sammen igjen, på sin egen måte. Et godt eksempel på dette får vi ved å se litt nærmere på forbindelsen mellom Evans og George Shearing.

4.2.1 George Shearing

Den blinde, engelsk-amerikanske pianisten George Shearing (1919 – 2011) var særlig kjent for sin silkemyke, glattpolerte ensemble-sound, med piano, gitar, vibrafon, bass og trommer. Han hadde, i følge Gridley “probably the cleanest, lightest, piano sound in bop” (Gridley, 2009:182), og hans stil er blitt karakterisert som “polite bop”. Evans har uttalt at Shearing “(...) opened his ears for the beauty of tone” (Gridley 2009:340). Den mest åpenbare arven fra Shearing hører vi i Evans’ bruk av “Locked hands”-teknikken, et av Shearings mest kjente “varemerker” (som for øvrig ikke var Shearings oppfinnelse, men en videreutvikling av Milt Buckners teknikk fra midten av 40-tallet). Et godt eksempel på Shearings stil finner vi på innspillingen “September in the Rain” fra 1952. I neste montasje hører vi først utdrag fra denne, og deretter fra Evans’ “How Deep Is the Ocean?” fra plata *Explorations* fra 1961 [L8].

Likhetene er åpenbare, men det er også forskjellene. Begge legger tette akkorder i “locked hands”-style, og begge gjør intrikate rytmiske krumspring, men Evans’ “krumspring” er litt annerledes, mer flertydige og subtile, og akkordene bærer umiskjennelig Evans’ preg. Dette er Evans’ “personality characteristic of putting things together in [his] own way” (Lyons, 1983:221). Bass og trommer ligger helt jevnt og upåvirket av Shearings rytmiske utfall, men det samme gjelder faktisk her også for Evans’ trio. Ellers er trioen Evans/La Faro/Motian

kjent for å ha gjort en aldri så liten revolusjon, hva angår ”kompet” (og da spesielt bassisten) sin rolle i ensemblespillet. *Explorations* var imidlertid deres andre innspilling, mens dette stilelementet først for alvor blir tydelig på deres to siste plater; *Sunday at the Village Vanguard* og *Waltz for Debbie*, innspilt fire måneder senere. Men dette kommer jeg tilbake til.

4.2.2 Bud Powell

En annen av Evans’ inspirasjonskilder som jeg må gå litt nærmere inn på, er Bud Powell. I alder tilhørte Powell Evans’ egen generasjon (født fire år tidligere), men stilistisk var han 100% hjemmehørende i bebop-en. Pettinger skriver: ”If pushed into naming the influence of one pianist over all others, Evans nominated Bud Powell.” (Pettinger, 1998:38). Eller som Evans selv sier det i forordet han skrev til Francis Paudras’ bok *The Dance of the Infidels: A Portrait of Bud Powell*:

“If I had to choose one single musician for his artistic integrity, for the incomparable originality of his creation and the grandeur of his work, it would be Bud Powell.”

(Paudras, 1998:ix).

Nå var dette på ingen måte noe Evans var alene om å mene; i følge Gridley var Powell

”(...) the model for hundreds of pianists during the 1940s and 1950s, as James P.

Johnson had been during the 1920s and Earl Hines had been after Johnson.” (Gridley, 2009:181).

Likevel er det litt overraskende med en slik uforbeholden omfavnelse av akkurat ham. Man finner riktignok klare spor av Powell hos den tidlige Bill Evans, men disse var betydelig svekket allerede i tiden rundt samarbeidet med LaFaro/Motion. Forordet til boken om Powell skrev Evans *sent* i livet, i 1979. Det kan være nærliggende å tenke at Powells tragiske liv har gjort sterkt inntrykk på Evans, og dermed farget hans vurdering. (Powell led i mange år under alkoholisme og psykisk sykdom, fikk sparken fra spillejobber, kom i trøbbel med politiet, som banket ham opp, ble en gang alvorlig skadet i en slåsskamp på en bar, og hadde lange opphold på psykiatriske institusjoner, hvor han blant annet ble behandlet med elektroshokk.)

Overdrevet eller ikke; det er hevet over tvil at Powell var en viktig influens på den unge Evans, og jeg vil derfor se litt nærmere på hans mest karakteristiske stilelementer. I bunnen lå tradisjonen fra Art Tatum, Billy Kyle, Thelonius Monk og Nat King Cole. Oppå dette la han (i soloene) til de kraftfulle, sterkt synkoperte og melodisk intrikate frasene til Charlie Parker og Dizzie Gillespie. Disse var gjerne karakterisert av høy intensitet, hurtig tempo, ”hakkete”

kontur med hyppig bruk av store intervaller, brå, uventede melodiske vendinger og, i følge Gridley "(...) with more syncopation than any music previously common in Europe or America" (Gridley, 2009:164). Frasene kunne i prinsippet starte og slutte hvor som helst i stykket, i motsetning til tidligere praksis med å avslutte en frase når man nådde slutten av en 8- eller 12- tactersperiode. Samtidig reduserte Powell venstrehåndens akkompagnement til korte, sporadisk plasserte akkorder, strippet ned til kanskje bare to – tre toner. Innimellom kom det kanskje ikke noen akkorder fra venstre hånd overhodet. I sum utgjorde dette det Gridley karakteriserer som "(...) one of the first modern jazz piano styles." (Gridley, 2009:181).

Hos Evans er denne påvirkningen særlig tydelig på hans første innspilling som bandleader; *New Jazz Conceptions* fra 1956. På neste lydklipp hører vi først utdrag fra Powells "Tempus Fugit" fra 1949, og deretter fra Evans' "Displacement", hentet fra *New Jazz Conceptions* [L9].

Igjen; likhetene er åpenbare, men det er også forskjellene. Hurtig tempo, høy intensitet, sprelske melodiske innfall, sparsommelig akkompagnement i venstre hånd... jo da, vi finner det igjen alt sammen. Men noe er likevel annerledes hos Evans; vi hører hvordan han, slik Gridley beskrev det "(...) would take a phrase, or just a kernel of its character, and then develop and extend its rhythms, melodic ideas, and accompanying harmonies." (Gridley, 2009:340). Vi snakker, for å bruke den klassiske musikkanalysens terminologi, blant annet om motivisk/tematisk utvikling. Dette er et viktig poeng, for det viser at selv når Evans' spill ikke inneholder stilistiske elementer fra den klassiske musikken, ligger noen av de grunnleggende komposisjonsprinsippene derfra likevel som et grunnfjell under det han gjør. Heller ikke bebop-Evans ville altså ha lått som han gjorde, om det ikke var for hans grundige klassiske og teoretiske bakgrunn kombinert med hans analytiske vesen.

4.2.3 Tristano-skolen

Pianisten Lennie Tristano (1919 - 78) gjorde på siste halvdel av 40-tallet noen epokegjørende innspillinger som representerte et moderne alternativ til be-bopen. Stilen var preget av høyt tempo, små intervaller, lange og snirklete åttendedels-løp, her og der avløst av presist utformede sekstendelsløp, og med rytmiske motiver og frasering på kryss og tvers av taktstreker og taktart. Artikulasjonen var stort sett legato, og betoningen jevn, med unntak av noen aksenter her og der, som oftest på uventede steder. Som ung student mottok Evans sterke impulser fra denne musikken. Han forteller i et intervju med Don Nelsen i *Down Beat* i 1960,

i det de snakker om komposisjonene ”Tautology” [L10], ”Marshmallow” og ”Fishin’ around” fra 1949:

”I heard the fellows in his group building their lines with a design and general structure that was different from anything I’d ever heard in jazz. I think I was impressed by Lee and Warne more than by Lennie, although he was probably the germinal influence.” (Pettinger 1998:35)

Tristanos stil er, av enkelte blitt karakterisert som intellektuell, kjølig og asketisk, noe man kanskje ikke skulle tro ville appellere til Evans’ indre lidenskapelige (om enn tilbakeholdte) personlighet. Men nettopp det logiske stringente hos Tristano vant gjenklang hos Evans, hvis sammensatte personlighet alltid hadde hatt rom for både romantikerens lidenskap og teoretikerens analytiske blikk. Pettinger skriver:

“The influence of the older pianist on the younger is clearly audible: Tristano, the sonic architect and ascetic, argued for soundness of construction but shied away from romantic inflection. Evans, the passionate romantic, nevertheless identified immediately with Tristano’s logical approach. Thus a satisfying amalgam was achieved as Evans pursued Tristano’s long, snaking, but rhythmically bland lines, injecting them with cross-rhythms and oblique accents of his own, the execution controlled with tightness and panache.” (Pettinger 1998:35)

Det var ikke mange innspillinger Tristano gjorde - tilsvarende ca sju album - og ikke solgte de mye heller. I 1951 åpnet han imidlertid sitt eget studio i New York, hvor han underviste i jazz etter sine egne, radikale idéer. Det samlet seg etter hvert en liten ”kult” av tilhengere rundt ham, med saksofonistene Lee Konitz (som Evans senere spilte med) og Warne Marsh, gitaristen Billy Bauer og pianisten Sal Mosca som de viktigste (Pettinger 1998:34). I tillegg til å undervise i sine egne teorier, satte han også elevene til å studere eldre mestere som Art Tatum, Lester Young, og... Johann Sebastian Bach! Han holdt Bach så høyt at han både satte elevene i gang med å spille hans komposisjoner, og oppfordret dem til å prøve å improvisere i samme stil (Gridley 2009:204).

De fleste musikere utover på 50-tallet anså Tristano som en litt kuriøs undergrunnsfigur, om de i det hele tatt kjente til ham (Gridley 2009:206). Han fortsatte imidlertid å undervise like til sin død i 1978. Han hadde innvirkning på flere glimrende jazzmusikere; i tillegg til de som er nevnt over, kan trekkes fram pianistene Ronnie Ball, Clare Fischer, Alan Broadbent, Wally

Cirillo og Connie Crothers, saksofonistene John LaPorta, Teo Macero og Ted Brown og trompetistene Don Ferrara og Cy Touff (Gridley 2009:226). Men i likhet med Tristano selv oppnådde heller ikke disse noe stort gjennombrudd blant det store jazzpublikum; de hadde sin engere krets av ”kjennere”.

Her er imidlertid Evans et viktig unntak. Han tilhørte riktignok ikke Tristano-”menigheten”, men hadde, foruten gjennom plateinnspillinger mottatt sterke impulser via samarbeidet med saksofonisten Lee Konitz. Evans har, foruten gjennom sin egen karriere også bragt Tristano-påvirkningen videre gjennom hans innvirkning på neste generasjon pianister; Keith Jarrett, Herbie Hancock og Chick Corea, som har hatt betydning for en hel generasjon jazzpianister etter dem igjen. (Gridley 2009:206).

På neste lydklipp hører vi først utdrag fra Tristanos ”Line Up” fra 1956, og deretter Evans’ ”Oleo” fra *Everybody Digs Bill Evans*, fra 1958 [L11].

Man gjenkjenner Tristanos lange, snirklete, kromatisk pregede linjer, men de er litt annerledes, og de er heller ikke der hele tiden. De har vært under lupen, blitt dissekert og satt sammen igjen, og deretter opptatt i Evans repertoar av melodiske og rytmiske vendinger til bruk under improvisasjon.

4.3 Rytmikk

Det rytmiske er særegent og svært karakteristisk for Evans, og derfor viktig når man skal beskrive hans stil. Han utviklet, og forfinet stadig, det som er blitt omtalt som ”rhythmic displacement”, ”non-obvious pulse”, ”floating pulse”, phrasing across the bar line” og ”de-emphasizing the beat” (Gridley, 2009:340). Den rytmiske utformingen av frasene utgjorde ofte en svært viktig del av det samlede musikalske uttrykk. Han kunne begynne og avslutte en frase på uventede taktslag, og aksentuerte ikke nødvendigvis i henhold til tung og lett tid innen taktarten. Han kunne for eksempel gjenta en melodisk figur over flere takter og konsekvent betone på etterslag. Evans *tenkte* sine fraser innenfor taktarten, men for lytteren kunne det være en utfordring å henge med, hvis det ikke var en bassist eller trommeslager som holdt jevn puls og ”normal” betoning. Han beveget seg ellers stadig lenger vekk fra det som var vanlig praksis blant tidligere og samtidige pianister, med å spille sammenhengende linjer av swingende åttedelsnoter, med jevnt stigende og fallende kontur, og taktene

forutsigbart fylt ut med toner. Hans linjer var mer komplekse, og bygget ofte opp spenning som ikke ble utløst. Her som ellers er *subtil* et ord som ofte brukes. Disse elementene var imidlertid ikke til hinder for at det swingte av spillet hans, og mange av hans tilhengere har spesielt berømmet nettopp denne kvaliteten ved hans spill. Men, som Gridley sier:

”Evans was not swinging, however, in the perceptions of listeners who were accustomed to hearing a relaxed, easily rolling line that frequently accented the first of every four beats.” (Gridley, 2009:341).

4.4 Evans/La Faro/Motian: Nyskapende ensemblespill

Man kan ikke gjøre rede for Evans’ musikalske stil uten å komme inn på den radikalt endrede funksjonen rytmeseksjonen fikk, fra trioene med Scott LaFaro og Paul Motion av, og videre utover. Kort sagt: bass og trommer gikk vekk fra rollen som primært ”time keepers”, og man fikk tre mer likeverdige parter, i gjensidig interaksjon med hverandre. Spesielt bassens rolle ble radikalt endret. LaFaro kunne nok i perioder spille mer tradisjonell ”Walking bass” eller en tradisjonell solo, akkompagnert av de andre to, men, som Gridley skriver:

”(…) more often he vigorously supplied nonrepetitive figures that pitted an extra counteractivity against the sounds of piano and drums. While Evans was playing a written melody or improvising a fresh line, LaFaro contributed a great diversity of musical ideas. He would throw in melodic figures of his own. He would mimic or answer Evans. Sometimes he would underscore the figures Evans and Motion played. In addition, LaFaro often fed ideas to Evans.” (Gridley, 2009:346-347).

LaFaro var naturligvis viktig her, men det var i høyeste grad også Evans. LaFaros måte å spille på hadde ikke vært mulig sammen med en bebop-pianist som for eksempel Powell, som ville fylt ut alle tomrom i musikken og etterlatt bassisten rom for fint lite annet enn å holde sine jevne, ”fire flate”. Evans’ stil var mer luftig, åpen, nedstrippet. Tonevalget i Evans’ akkorder ga også mer frihet til bassisten, ved at det reduserte risikoen for tonekrasj. Som Gridley skriver:

”Evans provided the perfect context for the blossoming of LaFaro’s new approach to bass improvisation because he left room for the bass in the forefront of the combo sound and because Evans encouraged LaFaro to capitalize on the opportunity by taking chances and trying all sorts of nontraditional techniques.” (Gridley, 2009:347)

Trommeslager Paul Motion bidro med et høyst innovativt spill, hvor han lunt, diskret og våkent tilstedeværende, ofte med visper, fulgte opp Evans og LaFaros mange utspill. Han var

den første trommeslager som brakte såkalt ” rhythmic displacement” og rent klanglig bruk av trommesettet inn i jazzen, og var dermed den perfekte tredjemann til å matche Evans og LaFaro. Hans spillestil har dannet modell for senere trommeslagere i tilsvarende settinger og bidratt til den frigjøring av rytmeseksjonen som har kjennetegnet mye av jazzen siden.

Disse stilistiske nyvinningene var imidlertid ikke fullt til stede hele tiden trioene spilte sammen; de utviklet seg underveis, og er mest fremtredende på deres siste innspillinger *Sunday at the Village Vanguard* og *Waltz for Debby*, spilt inn kort før LaFaros tragiske død. I neste lydeksempel hører vi de første 10 korene av ”Solar” fra *Sunday at the Village Vanguard*, som viser den helt spesielle interaksjonen mellom Evans og LaFaro. Vi møter her trioene på sitt mest eksperimentelle, hvor de til tider spiller med en kolossal rytmisk og melodisk kompleksitet [L12].

Kor 1 (0:01): Som vi hører, starter Evans alene. De første to taktene spilles tema acapella i oktaver, de to neste dropper han temaet og legger bare to akkorder. De neste fire harmoniseres en parafrasert variant av temaet i tette, (i starten nesten cluster-liknende) blokkakkorder. Så kommer bass og trommer inn; bassen først en takt unisont med piano på tema, deretter i noe som minner om en imitasjon av tema, en halv takt forskjøvet, som raskt går over til et mer fritt kontrapunkt inn i kor 2.

Kor 2 (0:16): Piano spiller en parafrasert utgave av tema, delvis en firedel på etterskudd, harmonisert med tette blokkakkorder. Bassen imiterer først tema i dypt leie, før den fortsetter i fritt kontrapunkt.

Kor 3 (0:29): Evans’ improvisasjon starter. Han spiller enstemmig i oktaver, uten akkorder, samtidig som bassen parafraserer over tema.

Kor 4 (0:43): Piano og bass fortsetter å spille linjer mot hverandre, bassen antyder tema nå og da. Fraser og betonerer går nå temmelig fritt i forhold til taktart, og det begynner å bli krevende for lytteren å orientere seg. (”Non-obvious pulse” / ”phrasing-across-the-barline”)

Kor 5 (0:56): Bassen tar en mer rytmisk og mindre melodisk rolle. Pianoet forsterker preget av ”non-obvious pulse” ved at nesten samtlige aksenter er på etterslag, ingen av frasene starter på tung tid og små motiver forskyves rytmisk i et, fra før komplekst rytmisk forløp.

Kor 6 (1:09): Bass og piano fortsetter i samme gate, men rytmisk noe mindre komplekst enn i kor 5.

Kor 7 (1:22): Piano skaper spenning ved å spille lange toner med rytmisk ”displacement”, som kontrasterer til bassens og trommenes groove.

Kor 8 (1:35): Piano skaper spenning med en svært flertydig, raskt skiftende rytmikk som tilsynelatende beveger seg uavhengig av taktarten.

Kor 9 (1:48): Piano fortsetter bevegelsen fra kor 8, ender opp i et repetert, fallende, firetoners motiv i kvintoler, som dermed forskyver seg.

Kor 10 (2:00): Fortsetter kvintolmotivet litt inn i koret, endrer deretter til blant annet en veksling mellom (swing-punkterte) åttedeler, åttedels trioler og firedels trioler. Tvetydigheten og virkningen av ”non-obvious” puls vedvarer.

Som vi hører, skal det godt gjøres å komme stort lenger unna bebopens sammenhengende åttedelsfraser akkompagnert av walking bass og jevnt swingende trommer med ”snapping high hat” på 2. og 4. taktslag enn her, i hvert fall hvis utgangspunktet er en metrisk rytmikk og et fast akkordskjema. Nå er ikke denne innspillingen representativ for alt trioene gjorde. De spilte også tidvis i mer tradisjonell bop-stil, særlig på de første to innspillingene. Jeg har valgt å bruke Solar fordi den nettopp er det tydeligste eksemplet på trioens innovative ensemblespill og rytmikk. Spesielt det første; å løsne opp på bassisten og trommeslagerens rolle i samspillet, fikk meget stor betydning for jazzens i ettertid. Vi hører påvirkningen tydelig allerede i Miles Davis’ 60-tallskvintett. Hvis vi sammenlikner en hvilken som helst innspilling med Davis fra tiden før 1963, med innspillingene fra perioden 1963-67, hører vi at rytmeseksjonen har endret karakter fullstendig. Gridley skriver:

”The difference between pre- and post- 1963 styles reflects the influence of the 1961 Evans trio concepts.” (Gridley, 2009:359).

For å vise dette, hører vi på neste lydklipp først Miles Davis med ”Straight, no Chaser” fra 1958 (fra platen *Milestones*), deretter Evans-trioen med ”Alice in Wonderland” fra 1961 (fra *Sunday at the Village Vanguard*) og til slutt Davis igjen med ”Circle” fra 1966 (fra *Miles Smiles*, utgitt 1967) [L13].

I Miles á la 1958 er det walking bass og trommenes time-keeping-funksjon som gjelder, som rytmisk underlag for solisten. I Evans-trioen (som vi her møter i langt mer ”lettfordøyelig” utgave enn på ”Solar”) har bassen mer en melodisk funksjon, og trommene driver mye klanglig fargelegging og spill ”rundt” pulsen. Impulsene går frem og tilbake mellom musikerne, i en mer likeverdig interaksjon. Når vi så kommer til Miles’ ”Circle” fra 1966 gjenkjenner vi nøyaktig de samme elementene! Med dagens jazzører er det vel knapt noen som vil oppleve Evans-trioens spill på ”Alice in Wonderland” som påtrengende *moderne*; snarere vil vi vel karakterisere det som mainstream – om enn særdeles lekkert utformet sådan.

Men det viser bare hvilken enorm gjennomslagskraft Evans-trioens stil etter hvert fikk; avant garde-en ble mainstream.

4.5 Evans versus frijazzen

Når man snakker om modernismen innen jazzen på tidlig 60-tall, er det ikke mulig å komme unna frijazzen. Selv om enkelte av Third Stream- prosjektene Evans var med på under ledelse av George Russell og Gunther Schuller kunne ha elementer av frijazz ved seg (på platen *Jazz Abstractions* under Schuller, spiller endog Evans og Ornette Coleman sammen!), førte Evans' musikalske søken ham i helt andre retninger. I en tid hvor frijazzen, på sitt eksplisitte og høylydte vis brøt med de aller fleste tidligere konvensjoner innen jazzen, var det mange som oppfattet Evans som tradisjonalist. Vi skal derfor nå ta et lite dykk ned i frijazzen, og deretter se nærmere på saken.

4.5.1 Ornette Coleman og Cecil Taylor

Det mest åpenbare bruddet med tradisjonen stod musikere som saksofonisten Ornette Coleman og pianisten Cecil Taylor for. Retningen fikk etter hvert sitt navn etter Colemans innspilling *Free Jazz* fra 1960. Med unntak av instrumenteringen, radikaliserste frijazzen nærmest alle aspekter ved jazzen. Man forkastet standardlåtenes 32-takters perioder og bluesens 12 takter, og erstattet disse med andre formskjemaer, eller lot formen komme som et produkt av det improvisatoriske forløpet. Klanglig benyttet man blant annet overblåsing på hornet, for å ta i bruk også "stygge" lyder som del av uttrykket og man brukte preparert piano. Ulike instrumenter kunne spille med ulik puls, man kunne ha hyppige temposkifter, utstrakt bruk av rubato, eller ikke ta utgangspunkt i en fast puls overhodet, eller spille "rundt" pulsen, altså diverse forskyvninger og polyrytmiske figurer i forhold til en felles puls uten at noen av musikerne aksentuerte denne. Harmonikken kunne være mer eller mindre fraværende, eller man kunne helt eller delvis samle seg om et "flatt", modalt underlag, man kunne bruke clusterakkorder med mer. Alle disse elementene var imidlertid ikke til stede til enhver tid, og det skjedde en gradvis radikaliserings utover 60-tallet. Jeff Pressing, tidligere professor ved Berklee, skriver:

"... there gradually came a realisation that nearly anything could be made to work in any context if the conceptual framework of expression were suitably broadened.

Atonal clusters or discordant multiphonics (chord played on a reed instrument by cross-fingerings and overblowing) could sit in a complex polyphonic context , heard

as avant-garde outpourings, or they could be a plaintive emotive cry within a traditional groove. Polyphony or heterophony could be replaced by an energetic collision of parts, by pantonal call-and-response, by conversational counterpoint or language-based gestures that might hearken back to early musical sources as chant.” (Pressing, 2002:204)

Som eksempler på denne stilen tar jeg med to utdrag fra “Kaleidoscope”, fra platen *This Is Our Music* med Ornette Coleman, innspilt 1960 [L14] og tre utdrag fra “Steps”, fra platen *Unit Structures* med Cecil Taylor fra 1966 [L15].

4.5.2 Evans modernist?

Ved et første, litt overfladiske blikk, kan det virke som om Evans med sin standard triobesetning og et repertoar bestående av en ganske stor andel standardlåter, og hvis egne komposisjoner (med enkelte unntak) var komponert i tradisjonell 32-taktersform, var en konservativ tradisjonalist, mens det var frijazzen som representerte modernismen på 60-tallet. Men graver man litt dypere, ser man at Evans også i høy grad var modernist, bare med mer stillferdige, subtile virkemidler. De viktigste elementene her var hans harmoniske stil (se kap 6.1), hans rytmiske stil (se kap 4.3) og hans bidrag til å endre rytmeseksjonens rolle (se kap 4.4). Mark Gridley sier, om Evans’ trioalbum *Sunday at the Village Vanguard* :

“With its non-obvious pulse and modal organization of harmonies, the Evans style departed from bop traditions almost as drastically as had Cecil Taylor’s. However, Evans was not generally recognized as an avant-garde figure, even though some of the music he recorded at the Village Vanguard session was avant garde.” (Gridley, 2009:341).

4.6 “...subtle, not particularly jarring differences...”

Svært mange av elementene i det som senere har utgjort Evans’ stil var til stede ved innspillingen av *Portrait in Jazz* i desember 1959. Allerede før innspillingen av *Kind of Blue* (i mars/april samme år) var han godt i gang med å kvitte seg med bop-klisjéer. Knappt noen gang etter 1959 spilte han lengre partier stakkato eller portato; han dyrket legato-spillet. Melodiene han improviserte ble ofte harmonisert tone for tone, med ”locked-hands”-stilen etter Shearing, men med stadig mer subtile harmoniseringer. Harmonikken benyttet både funksjonstonale elementer, modalitet, kvart-harmonikk og cluster-akkorder, og påvirkningen

fra både Ravel, Debussy og Skrjabin var tydelig (se senere analyse i kap 6). Han valgte imidlertid ofte å spille sanger folk kjente; og utvalget ble gjort dels ut fra at akkordprogresjonen ga et bra utgangspunkt for interessante improvisasjoner, men også ut fra Evans' smak for den gode melodien. Han var svak for valsen, noe som ikke akkurat er standard innen jazzen. Hans kanskje mest kjente komposisjon er "Waltz for Debbie". Blant andre valser han likte å spille var "Someday My Prince Will Come", "Alice in Wonderland" og "Skating in Central Park". Vi ser altså at det nye og modernistiske i Evans stil oftest var diskret og vakkert innpakket, i kontrast til den mer høyrøstede frijazzen. Det var derfor først ikke mange som var oppmerksom på den sprengkraften til fornyelse som lå i Evans' nyvinninger. Det er imidlertid ikke overraskende at den som for alvor forstod det, var selve dyrkeren av den diskret, subtile klang; Miles Davis. Gridley skriver:

"We can understand why few but Davis recognized Evans' advances if we recognize that the non-obvious pulse and the modal organization of harmonies were subtle, not particularly jarring differences from the ways that most jazz had sounded before Evans." (Gridley, 2009:341-346).

5. Impresjonistisk påvirkning på jazzen

5.1 Karakteristiske trekk ved impresjonismen

5.1.1 Generelt

Begrepet *impresjonisme* ble opprinnelig brukt i forbindelse med fransk malerkunst i 1860-årene. Begrepet ble senere tatt i bruk også om diktning og musikk. Karakteristisk for de impresjonistiske malerne var at de brøt med tradisjonens måte å presentere motivene på; de ville heller antyde enn å beskrive klart, motivene ble delvis oppløst og fargenes koloristiske virkning ble hovedsaken. Innen diktningen ble dette særlig tydelig innen symbolismen (som etterfulgte impresjonismen), hvor dikterne kunne bruke rene ordlyder uten noen definert betydning. Selv om impresjonistene (og symbolistene) brøt med tradisjonen, var de likevel vennligstilt til den, noe det faktum at både Debussy og Baudelaire beundret Wagner, viser (Cappelen, 1979:3:475).

For de impresjonistiske komponistene handlet det også om heller å antyde enn å beskrive klart. I stedet for fullendte melodiske fraser, brukte de små reminisenser av melodier, omhyllet av slørete klanger. På piano ble delvis nedtrykket pedal tatt i bruk, for å skape en diffus virkning. De forkastet tradisjonelle regler for stemmeføring og akkordkombinasjoner. Det er særlig Claude Debussy og en del av verkene til Maurice Ravel som knyttes til impresjonismen, selv om man også finner eksempler hos både Faure og den sene Grieg. Nevnes bør også Chopin og Liszt, som med spesifikt pianistisk-koloristiske innslag stod som forløpere for impresjonismen. Impresjonistiske trekk finnes ellers i større eller mindre grad hos en rekke senere komponister; som Isac Albeniz, Manuel De Falla, Ottorino Respighi og Aleksandr Skrjabin.

5.1.2 Noen sentrale elementer hos Debussy

Jeg skal ta for meg noen av impresjonismens sentrale stilelementer og teknikker, med utgangspunkt i et knippe av Debussys komposisjoner for piano. Debussy brøt grunnleggende med funksjonsharmonikken på flere måter. Han tok i bruk akkordtonene i treklangens forlengelse (7, 9, 11 og 13); ikke som gjennomgangstoner, dreietoner eller lignende, og heller ikke som spenningsskapende dissonanser (som forutsatte sin oppløsning), men som isolerte klanger som hvilte i seg selv. En septimakkord trengte ikke lenger å ha noen dominantisk funksjon. Hele akkorder kunne parallellføres, som septimakkordene i dette eksempelet fra ”La Cathédrale Engloutie”: [L16]



Fig. 1: Debussy: La Cathédrale Engloutie, takt 62-65 (Debussy, 1989)

En av metodene han brukte for å skape diffuse klangbilder, var ved melodiske figurasjoner som, i kombinasjon med pedal skapte tette sekund-klanger. Her i "Les Collines d'Anacapri": [L17]

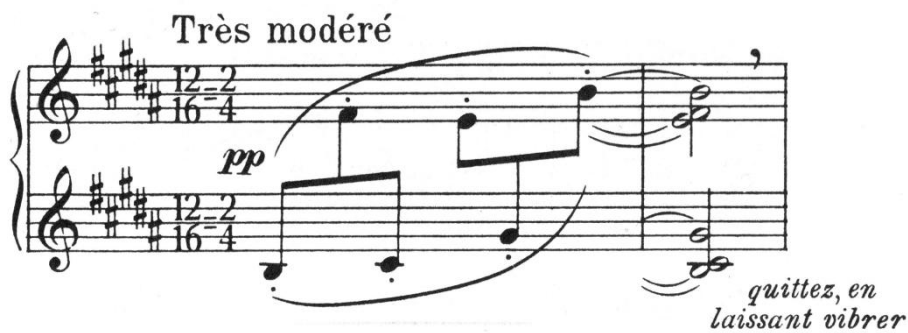


Fig. 2: Debussy: Les Collines d'Anacapri, takt 1-2 (Debussy, 1989)

Den samme metoden kunne han også bruke med hele akkorder, som her i "Reflets Dans L'Eau": [L18]

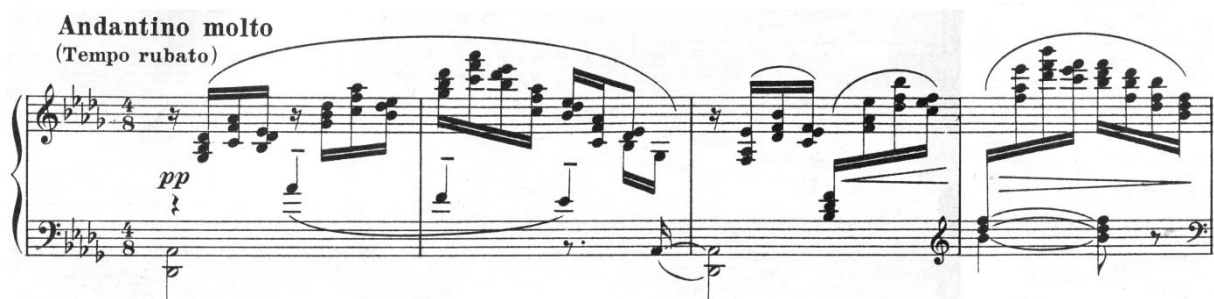


Fig. 3: Debussy: Reflets Dans L'Eau, takt 1-4 (Debussy, 1973)

Forstørrede treklanger forekom ofte, som her (etter først en Bb-dur): $G^{(\#5)}$, $Ab^{(\#5)}$, $A^{(\#5)}$ i kromatisk stigende parallellføring, fra "Danseuses de Delphes": [L19]

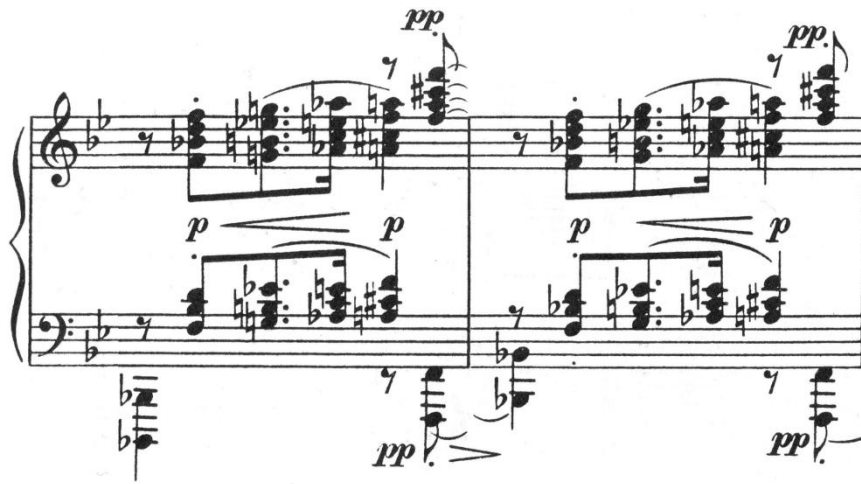
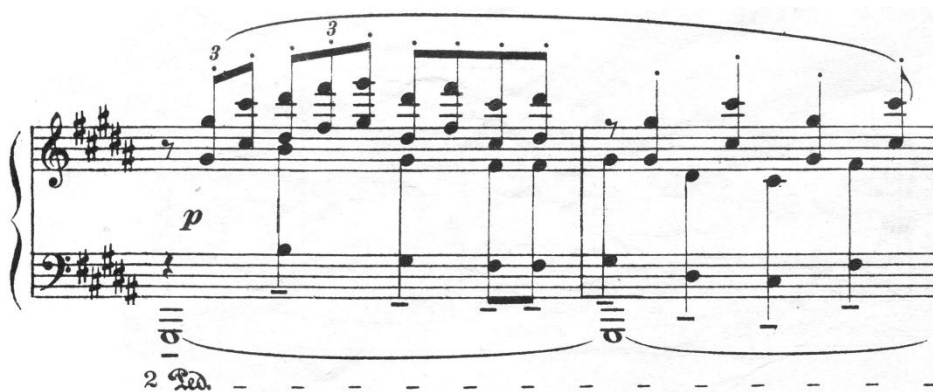


Fig. 4: Debussy: Danseuses de Delphes, takt 25-26 (Debussy, 1989)

Interessant er det å se hvordan Debussy midt oppi dette likevel skaper en form for tonika/dominant- virkning; Bb-dur er tonika, og den siste parallellførte treklangen ($A^{(\#5)}$) får i slutten av takten tonen F i bassen, dermed oppstår i stedet akkorden $F^{(\#5)}$, altså en forstørret dominant, som leder oss til tonika igjen.

Pentatonikk var et annet viktig virkemiddel, og kvartharmonikk likeså. Her i takt 11-14 fra "Pagodes" hører vi hvordan han skaper kvartharmonikk ved hjelp av en tostemmig pentaton sats (skalaen G#, B, C#, D#, F#), med pedalen nede [L20]



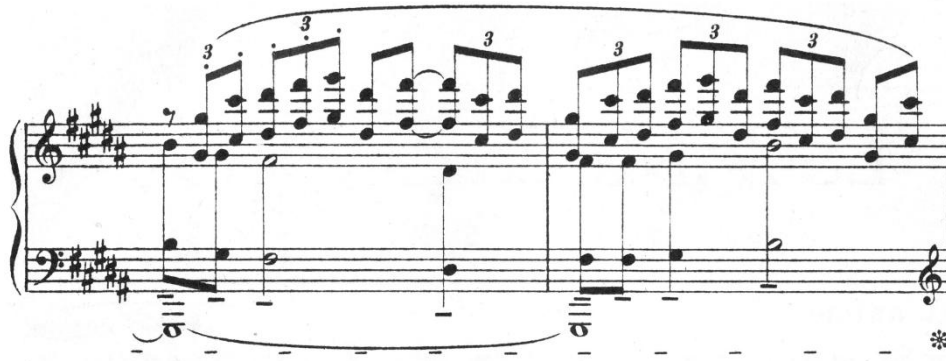


Fig. 5: Debussy: Pagodes, takt 11-14 (Debussy, 1973)

Hopper vi så litt lenger frem, til takt 19-22, møter vi temaet igjen, men denne gangen gis pentatonikken en harmonisk retning, p.g.a. en nedadgående bevegelse i bassen, som blant annet inkluderer den skalafremmede tonen E. Innimellom kvart/11- pregede akkorder fremtrer dermed i takt 20 akkorden $E^{6,maj7,9}$ [L21].

Fig. 6: Debussy: Pagodes, takt 19-22 (Debussy, 1973)

Han kunne gjerne ta hele pianoets register i bruk, som her i "La terrasse des audiences du clair de lune", hvor en enkel melodilinje harmoniseres med parallellførte dur-treklanger spredt ut over hele klaviaturets bredde, noe som gir en suggererende, stemningsskapende virkning [L22].

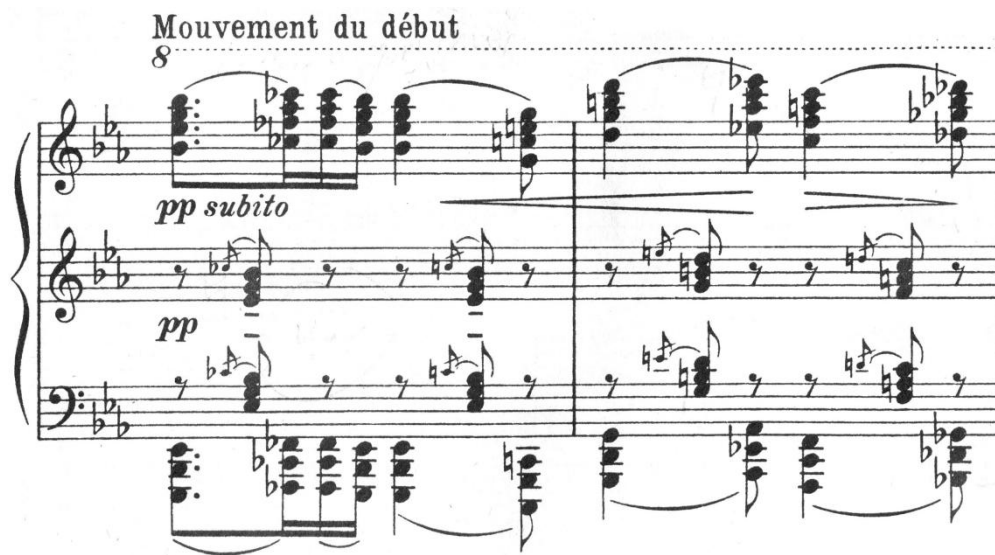


Fig. 7: Debussy: La terrasse des audiences du clair de lune, takt 25-26 (Debussy, 1989)

5.2 Impresjonistiske trekk ved jazzen før Evans

5.2.1 "...in virtually all the style eras"

Selv om Bill Evans ofte, i artikler, platecoverkommentarer og ellers, omtales som "jazzens impresjonist", er han langt fra den eneste, og heller ikke den første jazzmusikeren som har hentet påvirkninger herfra. Fransk musikk har influert jazzen like siden 1920-tallet, og påvirkningen har også gått andre veien, ved at komponister som Milhaud og Ravel hentet stilelementer fra den tidlige jazzen i enkelte av sine neoklassisistiske komposisjoner. Franz Kerschbaumer skriver:

"The impressionistic tonal way of creation, like tone paintings based on whole tone scales, diatonic and non diatonic chord transitions, elimination of functional harmony and a preference for modality, use of major and ninth chords; as they were consistently used, for instance, in the piano works of Claude Debussy have also been applied to jazz since the nineteen twenties. Corresponding to the prevailing tonal stage of development tonal impressionistic style approaches were used in virtually all the style eras of jazz." (Kerschbaumer, 1999:73).

Kerschbaumer trekker deretter frem et knippe jazzmusikere som i særlig grad er representative. Når det gjelder perioden jeg her tar for meg (jazzen før Bill Evans slo i gjennom) nevner han musikere som Bix Beideibecke, Don Redman, Duke Ellington, Red Norvo, ArtTatum, Claude Thornhill og Lennie Tristano. Nå vil jeg insistere på å føye

ytterligere ett navn til lista; Billy Strayhorn. Han var Ellingtons faste komponist og arrangør gjennom en årrekke, og antakelig enda viktigere for orkesterets ”franske” påvirkning enn ”sjefen sjøl” (Schuller, 1989:134). I dette kapitlet vil jeg dokumentere impresjonismens innflytelse på jazzen i perioden før Bill Evans slo i gjennom, ved å gå nærmere inn på to av musikerne nevnt over; Bix Beiderbecke og Billy Strayhorn.

5.2.2 Bix Beiderbecke

Den første jazzmusikeren som trakk inn elementer fra Debussy og Ravel i sin stil, var kornettisten, pianisten og komponisten Bix Beiderbecke (1903-31). Nest etter Louis Armstrong, regnes Beiderbecke av mange som den viktigste jazztrompetisten på 20-tallet. Hans spillestil skilte seg fra Armstrongs, blant annet ved et mer dempet, ”coolt” uttrykk, en forfinet klang som favoriserte mellomregisteret og et utvidet tonevalg (som jeg kommer nærmere tilbake til). Armstrong var på sin side kjent for spill i store høyder, høy intensitet samt et tonevalg som i vesentlig grad var hentet fra bluesen.

Beiderbecke var glødende opptatt av Debussy og Ravels musikk. I følge boken *Bix: Man and Legend* (Sudhalter, 1974) oppsøkte han konserter hvor Ravel og Debussys musikk ble fremført og tok timer i klassisk piano, til tross for at han knapt kunne noter, for å kunne trenge ordentlig inn i stoffet. De siterer Beiderbeckes nære venn, sangkomponisten Hoagy Carmichael, på at Beiderbecke var “nuts about Ravel and Debussy’s stuff” (Sudhalter, 1974:101). De beretter videre om en hendelse fra 1928, da Ravel var i New York for å dirigere New York Philharmonic. En dag overvar han en plateinnspilling med Paul Whitemans orkester, hvor Beiderbecke var blant musikerne. Beiderbecke var for sky til å våge å presentere seg, men han og en del av hans medmusikere gikk i filharmonien på kvelden, hvor Ravel dirigerte. Etter konserten støtte de på ham på en nattklubb, og Beiderbeck tok mot til seg:

“Excuse me, sir. I’m Bix Beiderbecke. May I sit down?” Ravel, presumably too surprised to even think of a reason why not, indicated an empty chair. The two were soon engrossed in animated conversation, which began with Bix saying, quite audible several tables away, “I love everything you’ve ever done.” It is not certain whether the two men saw one another again, though at least one account has Ravel visiting Bix’s flat in 1931 to listen to him play his own piano works.” (Sudhalter, 1974:238).

Beiderbeckes involvering med den impresjonistiske toneverden ga avtrykk i hans egen musikk. Frank Tirro skriver:

“His interest focused on the impressionists, particularly Claude Debussy, and his study and practice of their sounds led him to improvisations based on expansions of conventional harmony. He used chord tones and scales that were unusual for jazz musicians at the time, sounds foreign to the genre in those early days of its development. He introduced flatted fifths, sixths, ninths, elevenths, thirteenth, whole-tone scales, and augmented-chord harmonies into his improvised melodic lines.”
(Tirro, 1993:194-195).

5.2.2.1 Riverboat Shuffle

Som et eksempel på dette skal jeg ta for meg hans solo på ”Riverboat Shuffle” fra 1924 med The Wolverines [L23]. Transkripsjonen har jeg hentet fra Gunther Schullers bok *Early Jazz. Its Roots and Musical Development* (Schuller, 1986:190). Jeg har rettet noen feil i Schullers transkripsjon (ved hjelp av bilderedigering); takt 7: 1. tone rettet fra C til Bb, takt 10 og 22: 3. tone rettet fra C til D og takt 20: B rettet til Bb.

The musical score is presented in a single system with six staves, each containing a measure number in a box at the beginning. The tempo is marked as $\text{♩} = \text{ca. } 176$. The key signature has one flat (Bb). The score includes various chords and melodic lines. The first staff (measure 1) starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff (measure 5) includes a glissando marked "gliss." with the note "(with flat intonation)". The third staff (measure 9) includes a glissando marked "gliss." with the note "(with flat intonation)". The fourth staff (measure 14) includes a glissando marked "gliss." with the note "(with flat intonation)". The fifth staff (measure 18) includes a glissando marked "gliss." with the note "(with flat intonation)". The sixth staff (measure 22) includes a glissando marked "gliss." with the note "(with flat intonation)".

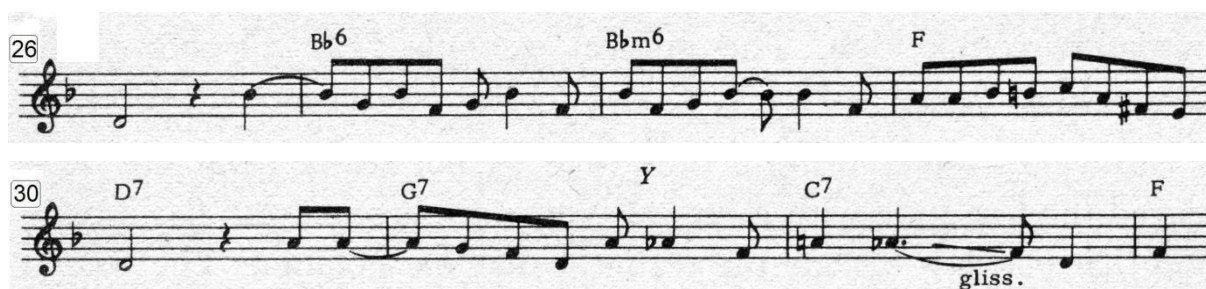


Fig. 8 Bix Beiderbecke: Riverboat Shuffle (Schuller, 1986:190)

Som vi ser (og hører), florerer det av de tonene Gridley snakker om. På toppen av (det forøvrig klart funksjonstonale) kompet, spiller kornetten:

- Forstørret kvint som C# over F-dur i takt 7, 19, 23 og 24 (Db enharmonisk med C# i 24)
- Stor sekst som D over F-dur i takt 4, 7, 19, 23 og 24 og som G over Bb-dur i takt 25.
- Stor septim: Som A over Bb-dur i takt 14 og E over F-dur i takt 20.
- Liten none som Ab over G⁷ i takt 31
- Stor none som G over F-dur eller F⁷ i takt 8, 20 og 24; som D over C⁷ i takt 2, 9, 18 og 21; som C over Bb-dur i takt 14 og A over G⁷ i takt 15 og 31.
- Ren 11 som Bb over F-dur i takt 7 og 20, Eb over Bb-dur i takt 25 og F over C⁷ i takt 32
- Forstørret 11 som B over F-dur i takt 4, 8 og 29.
- Stor 13 som A over C⁷ i takt 32 og D over F⁷ i takt 23.

Mange av disse tonene kommer på tung tid, ofte i lange noteverdier og oppløses ikke, se for eksempel takt 9, 15 og 21, som alle bruker en stor none på en lang tone som avslutning på en frase. Dermed skapes uoppløst melodisk spenning. Legg også merke til takt 14 m/ opptakt.

Isolert høres denne frasen ut som den kunne være hjemmehørende på en F-dur, men akkompagnementet er i Bb-dur. Dermed blir blant annet stor septim og none fremtredende. I tillegg florerer det med (ikke-dominantisk) liten septim, miks av liten og stor ters samt diverse mikrointervaller, men disse elementene stammer fra bluesen, og faller dermed utenfor denne oppgavens tema.

5.2.2.2 In a Mist

Beiderbecke viser sine impresjonistiske preferanser også gjennom sine komposisjoner for solo piano. Ralph Berton forteller i boken *Remembering Bix: A Memoir of the Jazz Age* (Berton, 1974) fra tiden han, som dedikert Beiderbeck-fan og lillebror til Bix's trommeslager kunne

følge legenden på kloss hold. Beiderbecke tilbragte mye tid i Berton-huset, og Ralph forteller hvordan Beiderbecke først kunne lytte intenst til en plateinnspilling av Debussy, og deretter sette seg til pianoet og forsøke å imitere det han hadde hørt. Etter hvert gikk han over til å forsøke å improvisere videre over Debussys temaer og harmonier; først i Debussy-stil og deretter med mer rytmisk puls i venstre hånd, så det gradvis låt mer og mer jazz. Etter å ha nådd et dramaturgisk høydepunkt, ville han så vende tilbake igjen til en stil mer á la Debussy (Byrne, 1998:8). Han noterte aldri ned noe av dette selv (han behersket knapt noter), men finpusset og improviserte videre hver gang han spilte dem. I 1927 gjorde han en plateinnspilling av et av disse stykkene; "In a Mist". Vi har også tre andre slike stykker bevart for ettertiden; "Flashes", "In the Dark" og "Candlelights", men disse spilte han aldri inn selv. Han fikk hjelp med notasjonen av arrangøren i Whiteman-orkesteret, William "Buddy" Challis; de ble publisert og senere spilt inn av andre musikere. Vi skal se nærmere på "In a Mist". [L24] Jeg gjør oppmerksom på at noteeksemplene er hentet fra partituret som Challis hjalp Beiderbeck med å få notert ned, og er ikke en transkripsjon av Beiderbecks innspilling. For de taktene hvor jeg har satt inn noteeksempler, er det imidlertid stort sett samsvar, med unntak av takt 7 og 8, hvor arpeggiofiguren på innspillingen starter en fjerdedel senere enn på notene, mens siste fjerdedel i takt 8 ikke er med. Dette har imidlertid ikke så stor betydning for den musikalske virkningen.

Å lytte til "In a Mist" er en fascinerende, nesten litt surrealistisk opplevelse med sin cocktail av subtile, impresjonistiske klanger og stampende barrel-house piano. Benny Green skriver:

"In a Mist itself epitomizes the extraordinary conflict which raged inside the man. It is a bewildering amalgam of barrelhouse thumping and Debussyan subtleties which illustrates more pointedly than any facts or any anecdotes how the sensibilities of a jazz musician were stimulated by the impact of modern impressionist music." (Green, 1997:841).

Tonearten er C-dur, og deler av stykket kan klart defineres som funksjonstonalt. De impresjonistiske elementene er imidlertid svært tydelige like fra starten av. Temaet i takt 1-2 repeteres jevnlig gjennom stykket, og her finner vi nedadgående, parallellførte 9- og 11-akkorder som ender i et tydelig heltonepreg: F^{maj9}, Eb^{9#11}, D⁹ og Db^{9#11} [L25].



Fig. 9 In a Mist, takt 1-2 (Beiderbecke, 1928)

Den forstørrede 11-akkorden har et sterkt heltonepreg i seg selv; det er kun kvinten som ikke er del av heltone-skalaen. På slutten av takt 2 slippes venstre hånd, hvor kvinten ligger, og høyre hånd avslutter temaet med ren heltone. På den måten oppnår Beiderbeck å flette inn heltoneskalaen uten at følelsen av tonal forankring forsvinner helt. Heltoneskalaen finner vi ellers referanser til gjennom store deler av stykket; for eksempel i takt 14, 17-19 og 27-28 [L26].



Fig. 10 In a Mist, takt 14 (Beiderbecke, 1928)



Fig. 11 In a Mist, takt 17-19 (Beiderbecke, 1928)



Fig. 12 In a Mist, takt 27-28 (Beiderbecke, 1928)

Oppadgående, parallellførte akkorder finner vi i takt 5-6; først kromatisk med A^{13} , $Bb^{7\#5}$, $B^{7\#5(\text{ingen}3)}$, C^7 og $C\#^{7\#11}$ og deretter videre oppover med rene heltoneakkorder, i siste halvdel av takt 6. Bevegelsen avsluttes så med akkorden D^{13} , brettet ut i en luftig arpeggio i takt 7 og 8. A^{13} -akkorden i takt 5 kan forøvrig også tjene som eksempel på bruken av kvart-akkorder, siden den er lagt slik at den hovedsakelig er bygget opp av kvarter (A, G, C#, F#, B) [L27].



Fig. 13 In a Mist, takt 5-8 (Beiderbecke, 1928)

Mer kunne vært sagt om Beiderbeck og "In a Mist", men jeg har vist mitt poeng og går videre til neste eksempel.

5.2.3 Billy Strayhorn/Duke Ellington: Chelsea Bridge

Her skal vi ta en titt på Duke Ellington Orchestra sin innspilling av Billy Strayhorns ”Chelsea Bridge” fra 1941. Strayhorn var musiker, arrangør og komponist i Ellington sitt orkester gjennom en årrekke, og de jobbet tett sammen. Strayhorn var meget viktig for Ellington-orkesterets særegne uttrykk, ikke minst når det kommer til fransk påvirkning. Gunther Schuller skriver i boken *The Swing Era*:

(...) there was in much of Strayhorn’s work an underlying and clearly discernible influence of classical music, especially in the direction of French early twentieth-century composers like Ravel, Debussy, and Milhaud – and Stravinsky. (...)

Strayhorn’s study of these composers was much more conscious and specific than Ellington’s ever was, and at various times Strayhorn not only allowed these influences to guide his writing but actually nurtured them (Schuller, 1989:134).

I ”Chelsea Bridge” møtes vi, etter en kort piano-intro, av et lyst, mykt og pastellaktig lydbilde. Temaet er på mange måter mer en akkordrekke enn en melodi, og harmonisk er dette langt mer avansert enn hva som var standard innen jazzen på tidlig 40-tall [L28].

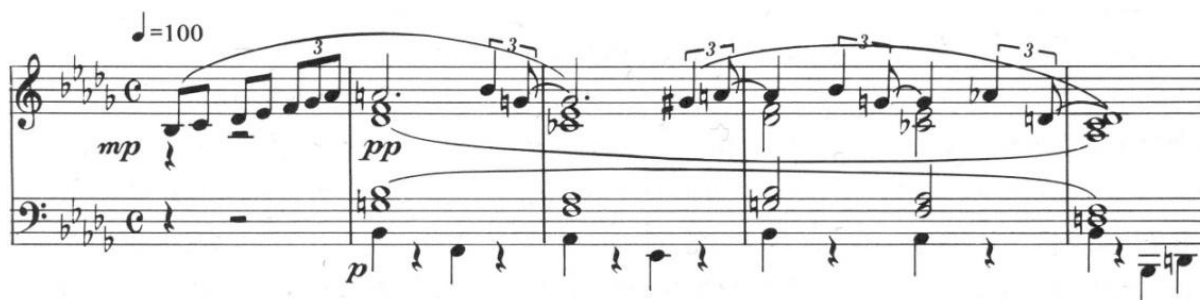


Fig. 14 Billy Strayhorne: Chelsea Bridge (Schuller, 1989:135)

Akkordene er først en veksling frem og tilbake, i direkte parallellføring, mellom Bbm^{6 maj7} og Abm^{6 maj7}, hvorpå frasen ender på Bb⁹. Som Schuller påpeker, utnytter Strayhorn her ”(...) the duality of its chromatic harmonies (Schuller, 1989:135), og med det sikter han til den opplevelse av heltoneskala man får som lytter, til tross for at dette på ingen måte er konsekvent heltonesats. Men en mollakkord med tillagt stor sekst og stor septim har den egenskapen at samtlige toner med unntak av grunntonen, er hjemmehørende i heltoneskalaen. Dermed oppstår denne tvetydigheten. Strayhorn fremhever så dette heltonepreget dels ved måten akkorden legges på; de øverste tre toner er Db, F, A; og videre ved å fremheve de samme tre tonene dynamisk og i orkestreringen. Når akkorden så parallellføres ned en stor

sekund, blir det tonene Cb, Eb, G som fremheves, og dermed er hele heltoneskalaen presentert. Som Schuller påpeker;

”This (...) takes away the rootedness of the harmonies, letting them float (...) more towards the top of their structure.” (Schuller, 1989:135).

Legg ellers merke til den ekstremt tette blokkharmoniseringen, tidvis i kromatisk parallellføring, som kommer hos treblåserne fra 1:33 – 2:15, og så igjen, som underlag under trombonesoloen fra 2:37 og ut stykket. I en særdeles tett sats, hvor det formelig ”flagrer” med store sekster, septimer og noner, til dels i ren parallellføring og med stadig vedvarende hentydninger til heltoneskala, er påvirkningen fra Ravel og Debussy her svært tydelig.

5.2.4 Konklusjon – jazzen før Evans

I dette kapitlet har jeg lett etter påvirkning fra Ravel og Debussys musikk i jazzen før Bill Evans, ved å ta for meg innspillinger med Bix Beiderbeck og Billy Strayhorn/Duke Ellington. Jeg har påvist sentrale, impresjonistiske stilelementer som: ikke-funksjonstonal harmonikk; bruk av uoppløst melodisk og harmonisk spenning; hyppig bruk av toner i treklangens forlengelse, som 6, 7, 9, 11 og 13 samt kromatiske endringer av disse; bruk av akkorder med forstørret eller forminsket kvint; kvartharmonikk; parallellføring av akkorder samt bruk av heltoneskala. Jeg konkluderer dermed med at impresjonistisk påvirkning på jazzen i denne perioden er dokumentert.

6 Evans og det franske

6.1 Harmonisk stil

6.1.1 "Ballade-Evans"

Hvis man spør en representant for "det jevne jazzpublikum" om hva hun assosierer med Bill Evans, er det stor sannsynlighet for at svaret vil lyde "vakre, melankolske ballader". Nå har min gjennomgang så langt vist at Bill Evans' stil omfattet langt mer enn dét, men dette var like fullt en sterkt karakteristisk og viktig del av den. I balladespillet tenker han ofte i lange linjer, og med stor lydhørhet og en hårfin kontroll av dynamikk, rubato og klang makter han å la lange toner inngå i større spenningsbuer, til tross for det faktum at toner dør på et piano. Biograf Pettinger (selv konsertpianist) skriver: "Working this magic requires a certain mental attitude; it is necessary to "think through" a phrase to connect dying notes." (Pettinger, 1998:69). Selv om en nokså stor andel av hans repertoar bestod av standardlåter, som ofte kunne ha en harmonisk struktur som kan forstås funksjonsharmonisk, hentet han i stor grad elementer fra Ravel og Debussy i *måten* han harmoniserte disse stykkene på. Jeg skal nå se litt nærmere på hans harmoniske stil, med utgangspunkt i de første taktene av "Lucky to Be Me" av Bernstein, fra Evans' plate *Everybody Digs Bill Evans*.

6.1.2 Lucky to Be Me

Utgangspunktet for Evans' harmonikk var gjerne 7, 9, 11 og 13- akkorder, evt med diverse kromatiske endringer, ofte lagt i en slik voicing at akkord-tonene lå i kvart- eller sekundavstand til hverandre. Han kunne legge akkordene meget tett midt på klaviaturet, eller spre dem utover hele pianoets register; gjerne med en passe diskret, men virkningsfull bruk av pedal. For å vise i hvilken grad Evans' harmonisering skiller seg fra originalen, hører vi først lydklippet til Bernstein, deretter Evans' versjon [L29]. Transkripsjonen har jeg gjort selv.

The image shows a musical score for the first 10 measures of "Lucky to Be Me". The tempo is marked as quarter note = ca 63. Above the staff, numbers 1 through 10 are placed with downward arrows indicating specific notes or chords. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols like notes, rests, and accidentals.

Fig. 15 Bill Evans: Lucky to be Me (Vold, 2013a)

Som vi ser (og hører), er de to første akkordene lagt som rene kvart-akkorder i trinnvis nedgang. Men under overflaten ”lurer” C^{13} og $F^{6,9}$. Nedenfor følger en gjennomgang av harmoniseringen, med opplysninger om akkordtonenes rekkefølge, ved siden av Bernsteins harmonisering, for sammenlikning. Tallene i venstre kolonne viser til numrene satt inn over notene.

	Evans		Bernstein
1	C^{13} (ingen 1,5 og 11)	7, 3, 13, 9	
2	$F^{6,9}$ (ingen 1)	3, 6, 9, 5	F
3	$D^{7,\#5,\#9}$ (ingen 1)	3, $\#5$, 7, $\#9$	F/A
4	Gm^9	1, 9, 3, 5, 7	Bb
5	C^{13} (ingen 1,5 og 11)	7, 3, 13, 9	C^7
6	C^7	7, 3, 5, 1	
7	F^{maj7} (ingen 5)	7, 1, 3	F
8	$D\flat^9$ (ingen 5)	1, 7, 9, 3	
9	Cm^7	1, 3, 7, (8)	F/A
10	F^{11} (ingen 3 og 9)	1, 5, 7, 11, (12)	
11	$B\flat^{maj7}$	5, 7, 1, 3	Gm
12	Em^{11} (ingen 3 og 5)	1, 7, 9, 11	$A^{(\#5)}$
13	$A^{(\#5)}$	3, 5, 1	A^7
14	$A^{(\#5),7}$ (ingen 1)	3, 5, 7	
15	Dm (ingen 5)	1, 3	Dm
16	$Dm^{maj7,11}$ (ingen 3 og 5)	1, 7, 9, 11	
17	Dm^9	1, 7, 3, 5, 9	Dm/C
18	Dm^7	1, 7, 3, 5	
19	G^9 (ingen 1)	3, 7, 9, 5	G^9/B ; G^9
20	C^{11} (ingen 3 og 5)	1, 7, 9, 11	C^{11}
21	C^{add11} (ingen 5)	1, (8), 3, 11	
22	C^{11} (ingen 3 og 5)	1, 7, 9, 11	

Rene kvartakkorder finner vi ved punkt 1, 2 og 5, mens det gjennomgående florerer av tette sekundklanger; ved punkt 3, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 14 og 21. Dessuten finner vi forstørret kvint i 3, 13 og 14. Alt dette er sentrale kjennetegn ved impresjonismens harmonikk. Som vi ser, utelater Evans ofte grunntonen, og hvis han tar den med, ligger den sjelden i bunnen. Han sa selv: "If I am going to be sitting there playing roots, fifths, and full voicings, the bass is relegated to a time machine" (Pettinger, 1998:105).

I neste lydeksempel skal jeg spille mer av samme stykke. Der hører vi for det første hvordan Evans varierer klanglig ved å ta hele pianoets register i bruk. Videre varierer han harmonikken, og modulerer på diskret og nesten umerkelig vis først til Ab-dur, og deretter til B-dur, hvor han faktisk avslutter stykket en tritonus fra der han startet, uten at det på noen måte virker kunstig. Vi skal ta oss tid til et klipp på drøyt 2 minutter: [L30]

6.1.3 Blue in Green

Jeg tar med et lydeksempel til for å vise "ballade-Evans" i aksjon; et utdrag av "Blue in Green" fra albumet *Portrait in Jazz* [L31]. Dette er opprinnelig en av låtene fra *Kind of Blue*, og på LP-coveret til denne stod Miles Davis oppført som komponist. Senere har det imidlertid kommet frem at Davis urettmessig hadde tatt æren for låta (slik han for øvrig også hadde gjort tidligere, blant annet med "Tune Up" og "Four", komponert av Eddie Vinson), og at den egentlige komponisten av "Blue in Green" er Bill Evans (Pettinger, 1998:82).

I starten hører vi hvordan Evans, godt hjulpet av LaFaro og Motian, i et meget langsomt tempo klarer å knytte sammen de lange tonene til lange, sammenhengende spenningsbuer. Her har vi den "quiet fire" som Miles Davis elsket hos Evans (Davis, 1989: 216); på samme tid intens og stillferdig. Dette er "less-is-more"-Evans, hvor stillheten er like viktig som lyden. Etter hvert bygger det seg imidlertid opp, på spontant, organisk vis, i gjensidig interaksjon de tre musikerne i mellom, til et hurtig, swingende linjespill som virkelig tar av fra rundt 1:50. Noe Tristano-påvirkning kan vi spore her, og muligens er det ennå en liten rest av Bud Powell. Men først og fremst låter dette Bill Evans. Både i ballade- og up-tempo- spillet har han på dette tidspunkt funnet sin stil. Vi hører her også godt den frigjøringen av rytmeseksjonens rolle som denne trioen utviklet, og som skulle få så massivt gjennomslag i jazzen i årtiene etterpå (j.fr. kap 4.4). Særlig tydelig hører vi dette i basspillet fra ca 1:20.

6.2 Peace Piece

”Peace Piece” er på mange måter et atypisk stykke for Evans. Hvis man tar for seg hans totale produksjon, vil man se at hans foretrukne besetning var den klassiske pianotrioen (med bass og trommer), selv om han også gjorde innspillinger både solo, med duo, kvartett, kvintett og større besetninger. Formmessig holdt han seg ofte til standardlåtenes klassiske 32-takters AABA-form, også i sine egne komposisjoner. Han var videre kjent for en rik, ofte overraskende harmonikk med både modale og funksjonstonale elementer, og en forkjærlighet for tonene i treklangens forlengelse, gjerne lagt som kvart- eller sekundakkorder, j.fr. kap 6.1. ”Peace Piece” på sin side er et nærmest minimalistisk stemningsbilde i fri form, i sin helhet bygget over to akkorder i venstre hånd, men med utstrakt bruk av bitonalitet i det melodiske. De atypiske elementer til tross, er ”Peace Piece” et viktig stykke i Evans’ produksjon, både på grunn av dets musikalske kvaliteter i seg selv, og fordi det er et tidlig eksempel på den nedstrippede, kontemplative stil mange ser på som Evans aller fremste varemerke. Eller for å si det med Joe Utterback:

“*Peace Piece* is important because it is an early example of the mood piece which has become such a hallmark of the Evans style. The ability to shut out everything and create warm, beautiful moods on a very keyed-down level is one of the really important aspects of Evans’ style.” (Utterback 1979:36)

I tillegg er ”Peace Piece” et av de aller tydeligste eksemplene på Evans’ franske påvirkning. Notene ligger vedlagt under kap 8.1, og lydfilen på [L32].

Stykket var ikke planlagt å spilles inn, men det var derimot en soloversjon av Bernsteins ”Some Other Time”. I det tapen gikk og Evans begynte på introen, bestående av to repeterte akkorder, følte han med ett at musikken ”ville et annet sted”, og han valgte å følge med, ”to go with the flow”. At dette skjedde spontant, er blitt bekreftet av produsenten Orrin Keepnews (Pettinger 1998:68). Evans selv forteller i et intervju med Jim Aikin, i *Modern Keyboard* (i forbindelse med at de trykker Aikins transkripsjon av ”Peace Piece”):

"What happened was that I started to play the introduction, and it started to get so much of its own feeling and identity that I just figured, well., I'll keep going." (Aikin 1980:46)

Nå var det likevel ikke slik at hele ”Peace Piece” ble tatt rett ut av løse luften, der og da. Gretchen Magee, Bills teorilærer fra College, forteller at Evans en gang leverte en besvarelse på en oppgave i komposisjon, som kunne likne en del på ”Peace Piece”. Hans mangeårige

kjæreste Peri kunne videre fortelle at når hun ba ham spille ”Some Other Time” (noe hun ofte gjorde), skjedde det flere ganger at musikken kunne dreie over mot noe som kunne ligne på den senere innspillingen av ”Peace Piece” (Pettinger 1998:68).

Nå er det imidlertid ikke slik at improvisasjon innebærer at hvert enkelt musikalsk element blir spilt for første gang, der og da. Improvisasjon innebærer oftest at man bruker allerede innøvde formler, og kombinerer disse, og varianter av disse, på nye måter. Dermed er det ingen motsetning mellom det Evans og Keepnews’ forteller, på den ene side, og opplysningene fra Evans’ tidligere teorilærer og hans kjæreste Peri på den annen. Evans’ mangeårige bassist Chuck Israels karakteriserer på sin side ”Peace Piece” som ”a practiced improvisation” (Pettinger 1998:69).

Nå er det ikke dette første opptaket av ”Peace Piece” som finnes på platen; Evans valgte å gjøre ett opptak til etterpå, og det var denne utgaven som ble valgt (Pettinger 1998:69). I tillegg spilte de inn ”Some Other Time” som opprinnelig planlagt, men denne valgte de bort da platen kom ut, på grunn av likhetene i starten med ”Peace Piece”. Opptaket ble imidlertid utgitt lenge etter; første gang i 1981 på Milestone- albumet *Conception*. For å vise forbindelsen har jeg sammenholdt de første taktene av de to stykkene her; først ”Some Other Time”, deretter ”Peace Piece” [L33].

6.2.1 Chopin (og litt Ravel)

Når det gjelder påvirkning fra klassiske komponister, trekker både Pettinger og Mawer frem Chopins *Berceuse op. 57* som en viktig forløper for ”Peace Piece”. Notene til denne ligger under kap 8.2 og lydfilen på [L34].

Nå har vi ikke noe bevis for at Evans faktisk kjente til dette stykket, men hans sterke klassiske bakgrunn og utdannelse, og hans mangeårige øvingsrutine med å bladspille i gjennom store mengder repertoar, gjør det nærliggende å tenke at han må ha gjort det. Mawer trekker også inn åpningstaktene fra den langsomme 2. satsen i Ravels pianokonsert i G-dur som en mulig referanse. I begge tilfelle hører vi en naken, enkel venstrehåndsfigur fulgt opp av lange, uttrykksfulle meloditoner i diskanten, noe som gir tydelige assosiasjoner til åpningstaktene av ”Peace Piece” [L35].

mye D over C^{maj7} i starten; i takt 7, 8, 11, 12, 13 osv. Videre: Chopins stykke er et tema med variasjoner, mens Evans insisterte på at hans stykke var i ”completely free-form” (Pettinger 1998:69). Som Mawer påpeker, er det likevel mye variasjon; “often working in two-measure “breaths” joined as eight-measure spans” (Mawer 2011:84).

Mawer trekker i tillegg inn Ravels ”Valses Nobles nr 2”, og påviser tre virkelig påfallende like melodiske gester:

- i *Berceuse* takt 15 – 18, med de gjentatte Ab-er m/ forslagsnoter oktaven over (og melodien lagt i mellom, sammen med forslagsnotene)
- i ”Valses Nobles nr 2”, takt 25-28, med de gjentatte C-er med forslagsnoter oktaven over
- i ”Peace Piece” takt 66: med gjentatte G-er m/ forslagsnoter en stor septim over [L36]

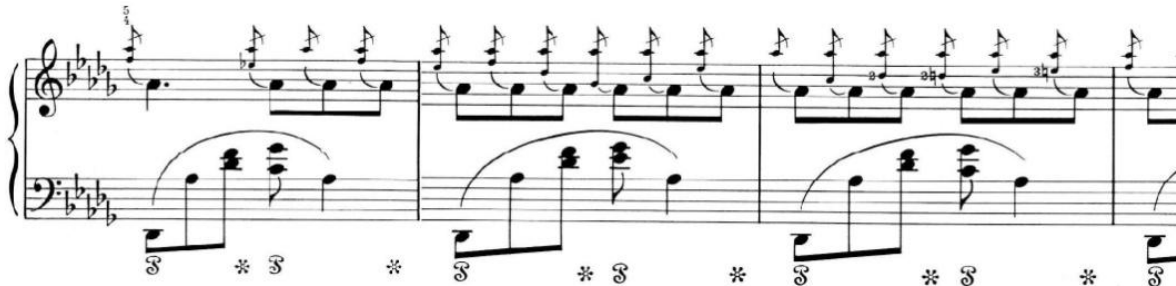


Fig. 19: *Berceuse* takt 15-18 (Chopin, 1978)



Fig. 20: *Valses Nobles 2*, takt 25-28 (Ravel, 1911)

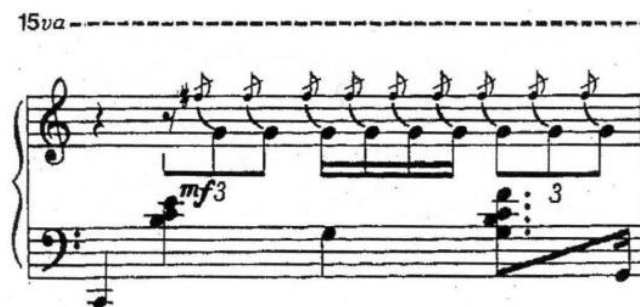


Fig. 21: *Peace Piece* takt 66 (Aikin, 1980)

Nå er det selvsagt stor forskjell på septim og oktav, så Evans låter her langt mer dissonerende enn de andre to, men melodisk og klanglig er de nært beslektet.

Ulikheter til tross (taktart, tonespråk, form etc), er fellestrekkene mellom *Berceuse* og "Peace Piece" mange og påfallende: langsom puls, rolig, innadvendt karakter, 1. og 5.-trinns-ostinatet i venstre hånd, bruken av variasjon, lyst register, forslagsnoter, bruk av skalaer og arpeggio, de lange, utholdte klangene i codaen og den avsluttende diminuendo. For å si det med Mawer:

" (...) rather than Chopins lullaby being just a "precursor", we might regard it as Evans's conceptual and formal model." (Mawer 2011:84)

Og for å snu litt på flisa; Pettinger bemerker at "in performance (...) [the *Berceuse*] should sound like a written-out improvisation" (Pettinger, 1998:69). Mawer tar tak i dette, og føyer til:

" (...) while Evans gained from Chopin; turning the tables, we can see that, beyond his conventional composer status, Chopin too was an improviser. His virtuosic variations inhabit that elusive realm between composition and quasispontaneous performance." (Mawer 2011:84)

6.2.2 Debussy, Ravel, Milhaud

Mange av elementene vi finner i "Peace Piece" er lett gjenkjennelige fra Debussy og Ravels toneverden. Selve stemningen i stykket er som et diffust, impresjonistisk tonemaleri, hvor det melodiske ofte mer antydes enn fremtrer eksplisitt. Videre finner vi både ulike former for modalitet, bitonalitet, kvartakkorder, parallellføring og uoppløst melodisk og harmonisk spenning; alt sammen elementer vi kjenner igjen fra Debussy og Ravel. Bitonaliteten er vel strengt tatt i vel så stor grad et neo-klassisistisk kjennetegn som et impresjonistisk, men så var jo også Ravel like mye neoklassisist som han var impresjonist. Og Evans hadde dessuten tilkjennegitt en fascinasjon over Milhauds polytonalitet:

"I remember first hearing some of Milhaud's polytonality and actually a piece that he may not think too much of - it was an early piece called Suite provençale – which opened me up to certain things" (Pettinger, 1998:11).

Bitonaliteten fremkommer først og fremst ved at det melodiske i høyre hånd er innom en rekke ulike tonaliteter, mens ostinatet i venstre hånd (som går uforandret gjennom så å si hele stykket) har tonalt sentrum C (akkordene $C^{maj7(ingen\ 5)}$ og $G^{11(ingen\ 3\ og\ 5)}$). Stykket starter, som

tidligere nevnt, med det nakne, enkle venstrehåndssostinatet, fulgt opp av lange meloditoner i diskanten, med mye fokus på (uoppløst) stor septim og stor none. Tonaliteten er sentrert rundt C-dur (C ionisk) i både bass og diskant, og slik holder det seg fram til ca midtveis. Så, i takt 43-44 dukker de insisterende $G \nearrow F\#$ opp gjentatte ganger over begge akkorder, og innvarsler en mer dissonerende retning, med skiftende tonaliteter i diskanten [L32 – 3:31].



Fig. 22: Peace Piece, takt 43-44 (Aikin, 1980)

I takt 47-49 finner vi et sterkt heltonepreg i diskanten, som fremkommer ved at temaene henter toner fra heltoneskalaen, likevel med unntak av siste tone, som går en liten sekund ned. I takt 47 henter han tonene fra skalaen B, C#, D#, E#, G, bortsett fra den avsluttende halvtone ned: F#; i starten av takt 48 samt takt 49 fra skalaen Db, Eb, F, G, A, og Ab til slutt, og i slutten av takt 48 fra skalaen A, B, Db, Eb, F, G, og avslutningsvis tonen Ab. Frasene i denne sekvensen er variasjoner over motivet i begynnelsen av takt 47 [L32 – 3:50].



Fig. 23: Peace Piece, takt 47-49 (Aikin, 1980)

Takt 50, første halvdel, er en oppadgående arpeggio av en C-durakkord tillagt en forstørret kvart, dermed det lydiske preget. Arpeggioen ender imidlertid i tonen Ab, etterfulgt av en nedadgående arpeggio på tonene $Ab \searrow G \searrow Eb \searrow B$ (altså en Abm^{maj7}), før bevegelsen ender i takt 51 med en mer jazzpreget, Lennie Tristano-aktig, kromatisk figur med tonalt sentrum C. Deretter fortsetter han i C ionisk igjen, fram til takt 57 [L32 – 4:05].

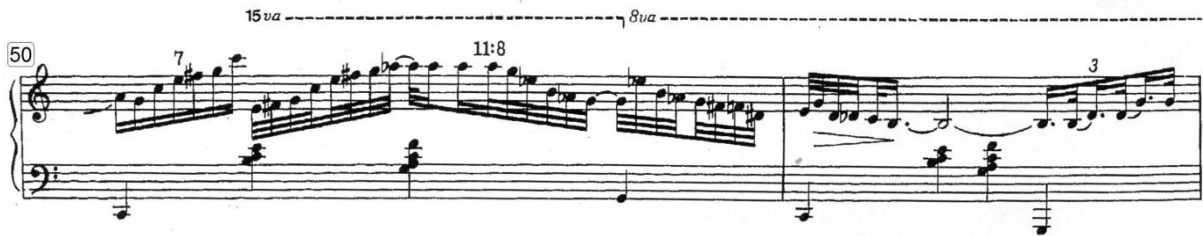


Fig. 24: Peace Piece, takt 50-51(Aikin, 1980)

Parallellføring av akkorder finner vi eksempel på i takt 58-59, hvor den dissonerende treklangen $F\# \searrow E_b \searrow G$, i nedadgående brutt versjon parallellføres oppover; først i heltonetrinn til $G\# \searrow F \searrow A$; $A\# \searrow G \searrow B$; $C \searrow A \searrow C\#$ og $D \searrow B \searrow D\#$, og deretter videre kromatisk, med $D\# \searrow C \searrow E$; $E \searrow C\# \searrow F$; $F \searrow D \searrow F\#$; $F\# \searrow D\# \searrow G$ og til slutt $G \searrow E \searrow A_b$. Dette er som ”snytt ut av nesa” på Debussy! [L32 – 4:45].

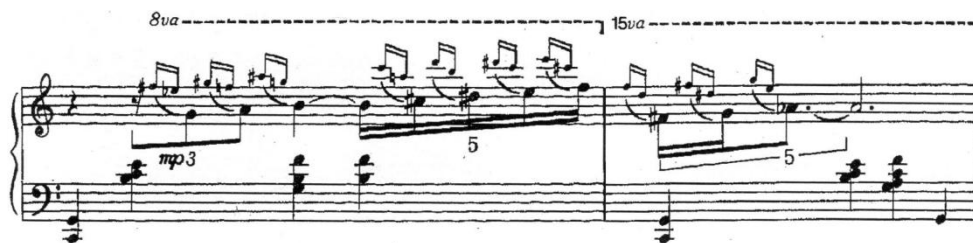


Fig. 25: Peace Piece, takt 58-59 (Aikin, 1980)

I takt 60 og 63 finner vi en C blues-influert tonalitet (stadig satt opp mot ostinatets C-ioniske). I bluesen er det sentralt med såkalte ”blue notes”; mikrotoner som blant annet ligger mellom stor og liten ters, og mellom stor og liten septim. Disse brukes flittig av sangere, blåsere, gitarister (ved å bende strengen) etc, mens pianister (på sitt tempererte instrument) er henvist til å prøve å gi illusjonen av det samme, ved å veksle mellom de tempererte tonene over og under mikrotonene. I takt 60 finner vi et fokus på E, D#, og i takt 63 A#, B, akkurat de tonene en bluespianist vil ty til for å illudere ”blåtonene” [L32 – 4:56] og [L32 – 5:10].



Fig. 26: Peace Piece, takt 60 (Aikin, 1980)



Fig. 27: Peace Piece, takt 63 (Aikin, 1980)

Jeg hevder imidlertid ikke at dette *låter* blues; det er et stykke vei fra Memphis Slim til "Peace Piece", for å si det forsiktig. Men vi snakker om elementer fra én setting som, satt inn i en helt annen, går gjennom en transformasjon. Dermed blir det musikalske uttrykket nytt, selv om vi kan påvise røttene.

I takt 67 finner vi et tilsvarende eksempel på en slik stilisert bruk av et blueselement; etter en serie fallende store septimer i takt 66, ender vi med en nedadgående figur som blant annet har flettet inn G, F#, F, Eb, C; et klassisk blues-lick. Opphavet "kamoufleres" imidlertid ved at figuren innledes med dissonanser og ender på en (lang) F# [L32 – 5:25].



Fig. 28: Peace Piece, takt 66-67 (Aikin, 1980)

Etter dette er det som om det kommer en avklaring i musikken. Dissonansene dør hen, og stykket avsluttes på liknende vis som det begynte; med ionisk tonalitet og lange, uttrykksfulle toner i diskanten [L32 – 5:35]. Her finner vi også eksempel på kvart-harmonikk, se ellers nærmere beskrivelse av de siste taktene under, i avsnittet om Messiaen og Jolivet.

6.2.3 Messiaen og Jolivet?

Når man lytter til ”Peace Piece” sine mange små, til dels bitonale, ornament-aktige sekvenser i høyt register, og i tillegg tar i betraktning Evans’ lidenskaplige interesse for europeisk samtidsmusikk, er det lett å få assosiasjoner i retning Olivier Messiaens *Catalogue d’Oiseaux* (*Fuglekatalogen*). Pettinger stiller spørsmålet om Evans kan ha kjent til verket, og følger opp:

“No matter; there is, in any case, much birdsong incorporated around the apex of the Evans Arch, where the bitonal texture scintillates in the manner of the French Master” (Pettinger 1998:69).

Mawer tar opp tråden, men vil ikke insistere på noen direkte forbindelse; dette monumentale syvbinds-verket ble komponert mellom 1956 og 1958, og er dermed praktisk talt samtidig med ”Peace Piece”, argumenterer hun, men legger til:

“(…) the sound of birdsong was already apparent in some of Messiaen’s earlier music, and Evans may well have been exposed to such sounds” (Mawer 2011:87).

Ved nærmere sjekk med Nigel Simones Messiaen-bibliografi, viser det seg imidlertid at verket som helhet ble urframført 15. april 1959, og notene publisert først i 1964 (Simone, 1998:129-130). Syv av satsene hadde riktignok blitt fremført tidligere (i mars 1957), men oddsene for at Evans skulle ha fått med seg denne konserten på Domaine Musical i Paris, er vel heller små. Jeg velger likevel å se nærmere på Pettinger og Mawers henvisninger, fordi likhetstrekkene faktisk er påfallende, og sannsynliggjør at Evans kan ha trukket veksler på Messiaens *stil som sådan*, og at han i hvert fall, uansett har øst av de samme, franske kilder som Messiaen, og i ”Peace Piece” endt opp med et beslektet uttrykk.

Som eksempel på det Mawer karakteriserer som “translated equivalents” (Mawer 2011:87) til de melodiske gestene av lyse, repeterte toner dekorert med forslagsnoter, foreslår hun takt 55 fra “Le Chocard des Alpes” (Alpekaien) fra bind I. Siste del av takten har en akkord på Ab, D, A, innledet av forslagsnoter på G, B, Eb, hurtig repetert i trettitodels-sekstoler. Sammenholdt med tidligere omtalte sitat fra ”Peace Piece” takt 66, låter det slik: [L37]

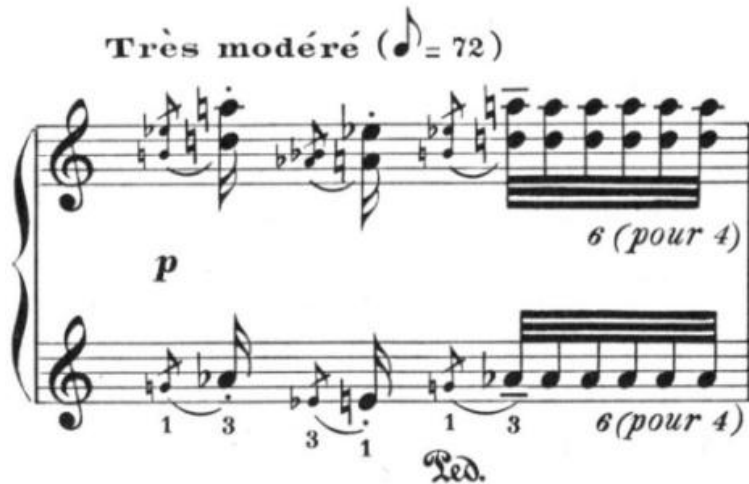


Fig. 29: Messiaen: Le Chocard des Alpes, takt 55 (Messiaen, 1964)

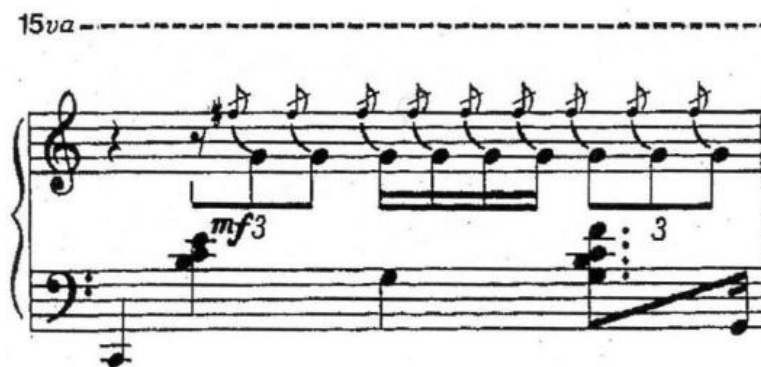


Fig. 30: Peace Piece, takt 66 (Aikin, 1980)

Videre viser hun til stykke nr 2 fra samme bind: "Le Lorient" (Pirolen). I neste lydklipp hører vi de første 11 taktene [L38], notene er vedlagt i kap 8.3.

Som vi hører er det mye som er beslektet: Langsamt tempo, lange utholdte klanger i dypt leie, kontrastert med intense melodiske utbrudd i diskanten, samt store dynamiske kontraster. I likhet med Evans bruker også Messiaen her pianoets aller øverste register flittig. I "fuglekvitteret" bruker han blant annet mye stor septim, for eksempel i takt 23-24, med to like figurer som ender med Bb ↗ A i høyre hånd. Hos Evans finner vi stor septim blant annet i takt 43-44 og 46 (G ↗ F#), 64-65 (D# ↗ D) og (som tidligere vist) takt 66 (F# ↘ G). Vi hører her "Le Lorient" takt 23-24 og "Peace Piece", takt 64: [L39]

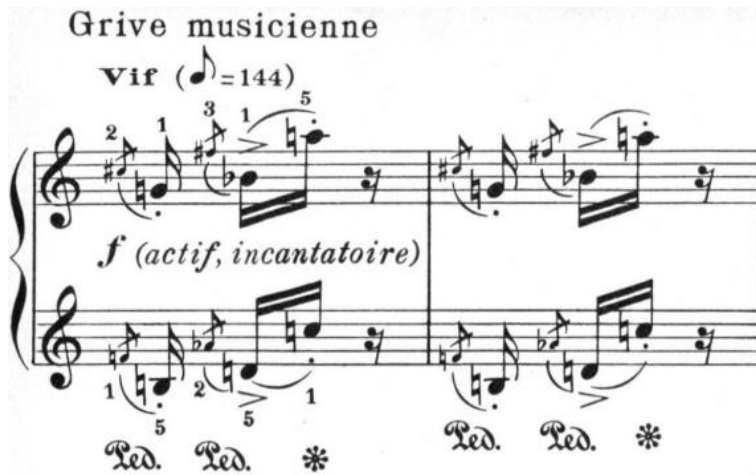


Fig. 31: Messiaen: Le Lorient, takt 23-24 (Messiaen, 1964)



Fig. 32: Peace Piece, takt 64 (Aikin, 1980)

I de lange, utholdte klangene i bassen, som avløser utbruddene i diskanten gjennom store deler av "Le Lorient", er det gjennomgående bruk av åpne kvinter (se for eksempel takt 1, 3, 8 og 10). "Peace Piece" har også preg av åpen kvint i bassen, ved at de første to tonene i ostinatet er G ♭ C. Selv om de ikke slås an samtidig, sørger flittig bruk av pedal for at den åpne kvinten ofte klinger ut. Stykket avsluttes også med at tonene slås an samtidig.

Stykke nr tre fra bind I; "Le Merle Bleu" (Blåtrosten) har en kontemplativ, luftig og egentlig ganske impresjonistiske avslutning, preget av blant annet kvartakkorder. Det samme gjelder avslutningen av "Peace Piece". Vi hører her "Le Merle Bleu" takt 303 og "Peace Piece" fra takt 71 (4. slag) - 74 [L40].

The second system of the musical score for 'The Swan Song' continues the composition. It features a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with triplets and a final measure marked 'rit.' (ritardando). The bass staff has a few notes in the first measure, followed by two measures with a double bar line and a repeat sign, and then a final measure. The dynamic marking 'pp' (pianissimo) is present in the middle of the system.

Mawer trekker også frem et lite stykke av Messiaens komponistkollega André Jolivet; ”La Princesse de Bali”. Jolivet hadde vært elev av Edgard Varese, og denne etterlot ham seks små figurer da han emigrerte til USA. I pianosuiten ”Mana” fra 1935 tilegner Jolivet de ulike satsene til hver av disse figurene. ”La Princesse de Bali” er 3. sats, og her er det i utgangspunktet ikke mye som minner om ”Peace Piece”; her er voldsomme, ”Varese-ske” lydmasser i ekstremt dypt leie, med en eksplosiv dynamikk. Men i stykkets to siste takter finner vi tydelige fellestrekk med ”Peace Piece” sine siste fire. Begge steder hører vi brutte akkorder som beveger seg i nedadgående retning og ender i en fermate, etterfulgt av en oppadgående arpeggio; hos Jolivet med en dunkel, dissonerende akkord i dypt leie, bestående av tonene Bb, G, E#, B#, F# og hos Evans den lysere, kvart-pregede G, C, F, A, C, E, A, D, G. Vi hører her takt 34-35 fra ”La Princesse de Bali” og ”Peace Piece” takt 73 m/ opptakt - 76. [L41]. (I lydklippet spiller pianist Maria Yudina med temmelig kraftig dynamikk i siste takt, selv om denne er merket pianissimo. Hadde dynamikken vært spilt som den står, ville nok karakteren ligget enda tettere opp mot ”Peace Piece”.)

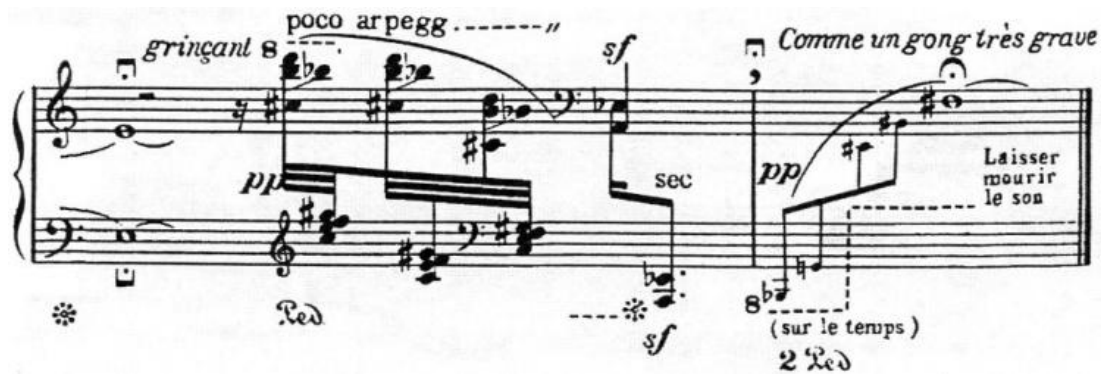


Fig. 35: André Jolivet: La Princesse de Bali, takt 34-35 (Jolivet, 2002)



Fig. 36: Peace Piece takt 73-76 (Aikin, 1980)

6.3 Kind of Blue: All Blues

”All Blues” er hentet fra platen *Kind of Blue* med Miles Davis, se tidligere omtale i kap 3.5.3. Notetranskripsjon for temaet finnes under kap 8.4 og lydklipp på [L42]. Notetranskripsjon av Evans’ solo finnes i kap 8.5 og lydklipp på [L43]. Stykket starter først med fire takter piano, bass og trommer og så kommer saksofonene med på de neste fire taktene. Etter denne åtte-takters introen følger temaet, på tolv takter.

6.3.1 Tonalitet

Tonaliteten i stykket er først fire takter G mixolydisk, så to takter G dorisk og deretter to takter G mixolydisk igjen. Deretter følger to takter som er mer naturlig å definere med utgangspunkt i *akkord* enn *modus*. Vi er imidlertid langt unna noen form for funksjonsharmonikk; vi får først én takt $D^{7\#9}$; deretter (i ”Debussy-ansk” parallellføring) en halv takt $Eb^{7\#9}$, og så ned igjen for en halv takt $D^{7\#9,b13}$. Den siste halve takten er normalt oppgitt som $D^{7\#9}$, men når temaet spilles, henger trompeten igjen på tonen Bb fra akkorden før, og dermed oppstår akkorden $D^{7\#9,b13}$. Skjemaet avsluttes så med to takter G mixolydisk.

I bunnen av det hele ligger imidlertid, som grunnform, den 12-takters bluesen. Et standard bluesskjema i G ser slik ut: G – G – G – G – C – C – G – G – D – C (evt D) – G – G (evt D). Mixolydisk er, med sin lille septim, nærmere bluesen enn ionisk på grunn av bluesens ”blue notes” (som blant annet finnes mellom stor og liten septim). ”All Blues” to takter G dorisk i takt 5-6 inneholder samme toner som C mixolydisk, noe som gjør det lett for musikerne å holde på blues-feelingen. Bassen holder seg imidlertid ufortrødent til ostinatet i G, så noen tradisjonell blues er vi langt unna. I takt 9 samsvarer akkorden D^{7#9} med bluesens D; akkorden inneholder endatil både liten septim og stor og liten ters (^{#9} forstått som moll-ters) og er kanskje blues-akkorden fremfor noen. Bassen forlater her ostinatet og spiller hovedsaklig lange toner på grunntone og kvint. Takt 10 bryter med sin kromatiske parallellføring med bluesformatet, mens det i takt 11 og 12 igjen er samsvar. Musikernes modale tilnærming til improvisasjon åpnet imidlertid opp for en hel ny verden av uttrykk og virkemidler, blant annet inspirert av Debussy og Ravel, noe analysen av Evans’ solo vil vise. Men først skal vi se litt på åpningstaktene.

6.3.2 Bass-ostinatet

At Maurice Ravels *Concerto pour la main gauche* (Konsert for venstre hånd) var med og spilte en rolle i forbindelse med innspillingen av *Kind of Blue* har jeg dokumentert tidligere (se kap 3.5.3), og allerede fra takt én i ”All Blues” finner vi sporene; et motiv i kontrafagotten helt i starten hos Ravel, blir brukt som utgangspunkt for ostinatet i bassen i ”All Blues”.



Fig. 37: Ravel, Konsert for venstre hånd, takt 3-4 (Ravel, 1931)



Fig. 38: Davis, All Blues, takt 1 (Vold, 2013b)

Som Mawer imidlertid påpeker (Mawer, 2011:81), finner vi også en forbindelse til et annet av Ravel’s stykker i denne bass-figuren; hans sonate nr 2 for fiolin og piano, fra 1927. I 2. sats (som har betegnelsen *Blues*), finner vi dette motivet i pianoet:

subtil bruk av pedal) maler en slørete, vakker bakgrunn for det som skal komme. Dette var et grep Evans brukte ofte; Pettinger skriver:

“A number of tunes started with brief atmospheric introductions, colored by delicate, pointillistic rippling. This was Evans the orchestrator at work, thinking perhaps of the pianissimo flutes, clarinets, and harps of dawn in Ravel’s *Daphnis and Chloe*” (Pettinger, 1998:144).

At Pettinger har et poeng, hører vi tydelig i neste lydeksempel; først åpningstaktene av ”All Blues”, og deretter fra åpningen av *Daphnis and Chloé* [L45].

6.3.4 Evans’ solo

Hvis vi først går litt tilbake og lytter på lydklippet med Bud Powell og Evans á la 1956 [L9], og deretter lytter på hans solo på ”All Blues” [L42], hører vi hvilken enorm endring i stil som hadde funnet sted i løpet av disse tre årene. I det første klippet hører vi raske blåser-influerte løp, kromatikk, hyppige modulasjoner og et venstrehånds-spill begrenset til kort innhugde akkorder bestående av kanskje bare to-tre toner. På soloen i ”All Blues” er dette snudd på hodet; her består det melodiske fra starten av av lange, uttrykksfulle toner i diskanten, oppå et komp som legger ters eller kvart-oppbygde tre- og firklinger i trinnvis bevegelse opp eller ned, alt innenfor en modal ramme. I takt 11 - 20 utgjør disse akkord-bevegelsene hele strukturen, og det melodiske fremkommer kun som øverste tone i hver akkord. Rytmisk variasjon er her som ellers en meget viktig del av det musikalske uttrykket hos Evans.

Underveis i gjennomgangen av soloen vil vi se hvordan Evans’ spill er gjennomsyret av den motiviske improvisasjonen både Schuller og Gridley har snakket om (se kap 2.2.3 og 4.1):

“Often he would take a phrase, or just a kernel of its character, and then develop and extend its rhythms, melodic ideas, and accompanying harmonies. Then within the same solo he would often return to that kernel, transforming it each time.” (Gridley, 2009:340).

Låtene som brukes som utgangspunkt for improvisasjon innen jazzen er ofte ikke annet enn et springbrett for improvisasjon; den egentlige komposisjonsprosessen foregår under improvisasjonen. ”All Blues” er intet unntak i så måte; og springbrettet består her i et bass-ostinat, et meget enkelt riff i parallelle terser eller kvarter hos saksofonene, og noen lange toner på toppen, spilt av trompeten. Jeg vil vise at både bass-ostinatet og sax-riffet forsyner Evans med motiver som han bruker i improvisasjonen.

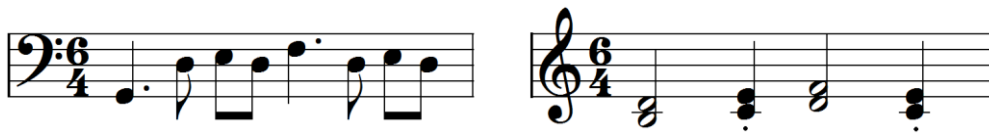


Fig. 41: All Blues, bass-ostinat og saxriff (Vold, 2013b)

I takt 1 – 4 er tonaliteten, som tidligere nevnt, i utgangspunktet G mixolydisk. Venstre hånd akkompagnerer med kvartakkorder som beveger seg (stort sett) i samme trinnvise bevegelse som sax-riffet. I melodien i høyre hånd dukker imidlertid tonen Bb opp, noe som for det første gir et blues-preg (liten ters øverst og stor nederst). Vi kan imidlertid også tolke høyre hånd som G dorisk, oppå en venstre G mixolydisk, og sånn sett betrakte musikken som bitonal. For Evans sin del burde ikke dette være noen fjern tanke; han hadde vært fascinert av polytonalitet like siden tidlig i tenårene (se kap 3.1): ”I remember first hearing some of Milhaud’s polytonality (...) which opened me up to certain things.” (Pettinger 2008:11). Og i analysen av ”Peace Piece” har vi sett hvordan han kunne bruke dette i improvisasjon. Uansett er det ingen motsetning mellom disse to betraktningmåter; Evans kan ha tenkt bluesvirkning *gjennom* bitonalitet. Legg ellers merke til alle nyansene i artikuleringen i akkompagnementet; fra helt kort, ”crisp” stakkato (takt 2 og 4), like til en Debussy-aktig, slørete bruk av pedal (takt 3). Han skaper videre variasjon og flertydighet ved uortodokse betoningar (se ellers kap 5.3) og rytmisk mangfold, ved at akkordene plasseres på ulike taktslag i alle fire takter [L46].



Fig. 42: All Blues, Evans’ solo takt 1-4 (Vold, 2013c)

Videre i takt 5-6 går han over til tersoppbygde akkorder i venstre hånd, med treklanger i grunnstilling som flyttes trinnvis. Merk at akkordbevegelsen i takt 5 er utledet av bevegelsen i sax-riffet, men i *omvendning*, og med endrede noteverdier. I takt 6 viderespinner han så på dette. Tonaliteten er her G dorisk (i begge hender), og akkordene veksler mellom Bb, Am og Gm, på toppen av bassostinatet som har tonalt sentrum G. Det ligger imidlertid en tvetydighet her, for med de sterke referansene til bluesen som ligger under (noe også navnet på låta bekrefter), vil både lyttere og musikere som er godt kjent med blues-formatet, fort kunne oppleve at det tonale sentrum her ”egentlig” er C, slik man er vant til å høre det i takt 5-6 i en G-blues. I så fall vil man oppleve bassostinatets toner som bestående av kvint, none, 10 og 11,

og særlig to av akkordene endrer da karakter; Bb oppleves som en C¹¹ og Gm som en C⁹(ingen³). Melodien ligger lenge på en D, som i en slik kontekst blir å oppfatte som en (uoppløst) none. I en jazzmusikers (og –lytters) øre er det ikke noe søkt med en slik tolkning; blues-formatet ligger i ryggmargen, og 9- og 11- akkorder ”spiser man til frokost” [L47].

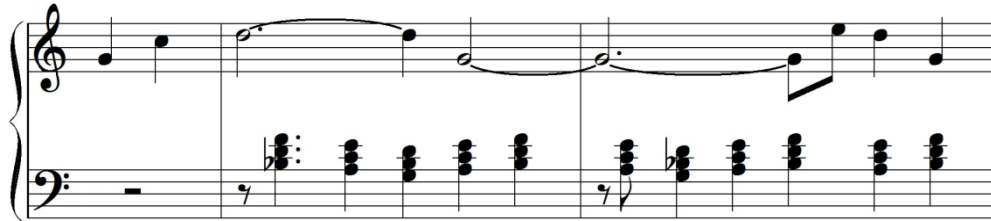


Fig. 43: All Blues, Evans' solo takt 5-6 (Vold, 2013c)

Denne måten å flytte hele akkorder på er ellers et vanlig grep hos Debussy og Ravel; det kan skje både trinnvis og i større sprang, modalt eller i direkte parallellføring. Se for eksempel dette sitatet fra Debussys ”Canope” fra Preludier, bind 2 [L48]. Her er tempo og uttrykk et helt annet enn i eksempelet med Evans, akkordene er brettet ut over et større register og det er et skifte av modalitet underveis. Konteksten er med andre ord en annen, men *prinsippet* er det samme:



Fig. 44: Debussy: Canope, takt 26-28 (Debussy, 1989)

Tilbake igjen i G mixolydisk i takt 7, lander melodien på en A (uoppløst none), mens venstre hånd tar opp igjen kvartakkord/saxriff- bevegelsen fra takt 1-4. I siste halvdel av takt 8 kommer en trinnvis akkordoppgang (igjen, utledet fra saxriffet) med firklanger bygget opp av en ters og to kvarter (unntatt første akkord, som ”mangler” tonen B, om mønsteret skulle vært konsekvent), i antesipert rytme, og leder inn mot takt 9 [L49].



Fig. 45: All Blues, Evans' solo takt 7-8 (Vold, 2013c)

Her kommer vi så fram til låtas to takter bygget opp omkring akkordene $D^{7\#9}$ og $Eb^{7\#9}$. I takt 9 håndterer Evans dette med å utelate grunntone og kvint, legge til en liten 13 og legge det resterende som en kvartakkord, med tonene $F\#$, C , F , Bb . Denne presenteres så gjennom en rytmisk flertydig arpeggio, etter hvert over to oktaver, hvor alle toner klinger i pedal. I takt 10 presenteres på liknende vis $Eb^{7\#9}$ med utelatt grunntone og kvint og tillagt (stor) 13, lagt som kvartakkord med tonene Db , G , C , Gb . Denne arpeggioen blir betydelig kortere; den setter inn på 2. taktslag og allerede på 3 óg beveger Evans seg ned til D igjen. Her presenterer han så en arpeggio som endrer tonal karakter underveis i figurasjonen; først fremtrer den som relativt "frittsvevende", bestående kun av rene kvarter (C , F , Bb , Eb), før øverste tone beveger seg ned til D og den videre arpeggioen på 6. taktslag legger til en $F\#$ nederst. Med dét rotfestes akkorden til grunntonen D . Akkorden $D^{7,\#9,b13}$ (ingen 5 og 11) fremtrer igjen, med tonene $F\#$, C , F , Bb , D . En detalj som ellers er verd å merke seg, er den "slørete" virkningen som oppstår ved at akkorden fra takt 9 henger over til 1. taktslag i takt 10, samtidig som bassen skifter på eneren. En tilsvarende virkning (men mindre tydelig, siden den er over kortere tid) oppstår senere i takt 10, hvor akkordskiftet skjer på 3 óg, mens bassen skifter på 4 [L50].

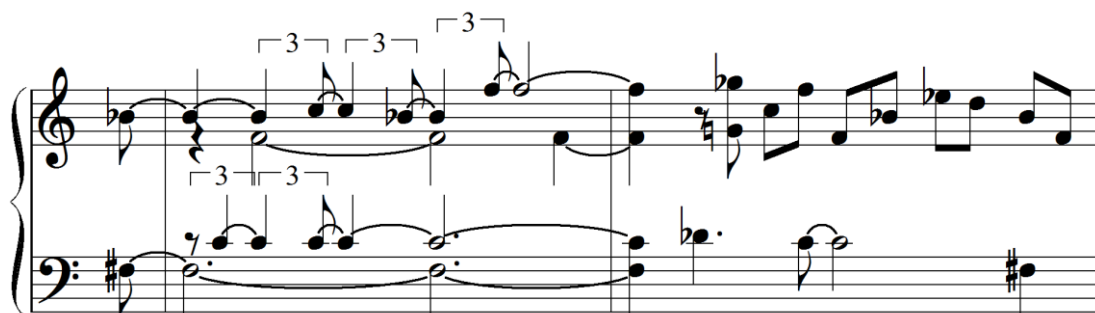


Fig. 46: All Blues, Evans' solo takt 9-10 (Vold, 2013c)

I takt 11 fletter Evans sammen flere motiver; i bunnen legger han en basslinje tydelig utledet fra bass-ostinatet, og på toppen får denne følge av en bevegelse utledet av sax-riffet, lagt i parallellførte kvarter og, etter hvert terser. I takt 12 varieres samme figur; denne gang bare

med terser på toppen og litt endret rytme. Harmonisk er det tydelig at Evans her ikke tenker jazzakkorder i tradisjonell forstand; han legger akkordstrukturer i melodisk bevegelse, med tonene plukket fra den modale skalaen. Eller som Davis sa: “We were just leaning toward – like Ravel, playing a sound only with the white keys” (Davis, 1989: 224-225) [L51].

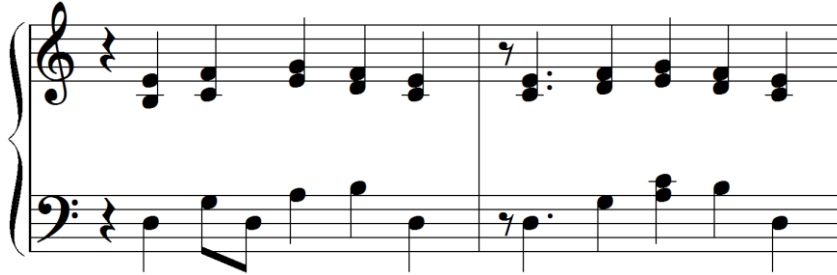


Fig. 47: All Blues, Evans' solo takt 11-12 (Vold, 2013c)

Evans starter 2. kor åpent og utadvendt med en bevegelse av trinnvist forflyttede, tersoppbygde firklanger i 2. omvendning; nærmere bestemt F^{maj7}/C , G^7/D og A^{m7}/E . Bevegelsen er enda en transformasjon av sax-riffet, og akkordene er lagt i et lyst register, i spredt leie med septimen øverst, og med en rytme som tenderer mot kvartoler (men ikke helt). I takt 14 jobber han videre med samme motiv, nå mer tilbaketrukket. Han starter med en tett, slørete sekundklang (E, F, A) og fortsetter med treklanger i grunnstilling, i trinnvis vandring. Takt 15 fortsetter på samme måte, med samme motiv ytterligere variert, og i takt 16 presenteres motivet i enda en rytmisk variant, harmonisert med firklanger i grunnstilling. (Hvis man skulle lure på hvilken funksjon tonen F på 2. taktslag egentlig har, må man minne seg selv om at dette faktisk er improvisert musikk. I en så bevisst gjennomarbeidet sats er det fort gjort å glemme. Kanskje la han F-en som en forberedelse til å legge femklanger i bevegelsen etterpå, men ombestemte seg?) [L52]



Fig. 48: All Blues, Evans' solo takt 13-16 (Vold, 2013c)

I takt 17 (nå med dorisk tonalitet igjen) griper Evans fatt i et motiv trompeten spiller i temaets takt 5-6 [L53]:



Fig. 49: All Blues, motiv fra tema, takt 5-6 (Vold, 2013b)

Dette motivet bearbeider han så ved å legge til en tone og legge det massivt ut som kvartoler, med treklanger i grunnstilling og i tillegg en basstemme i motbevegelse. (Tonen B på slutten av basstemmen kan vi vel betrakte som et feilslag.) Takt 18 kommer som en svak etterklang av takt 17, med en figur som nærmest er et ”sammendrag” av figuren i takten før, med svakere dynamikk, roligere rytmikk (firedelsnoter) og mindre massiv tekstur. (Tonen enstrøken G på 4. taktslag er det nærliggende å tenke at kan ha vært et feilslag; en F virker mer logisk.) I takt 19 varierer han temaet fra takt 17 ved å ta vekk igjen den ekstra tonen han la til trompet-motivet, redusere til terser i stedet for treklanger (+ basslinje), starte figuren på 2. (kvartol-) taktslag, legge figuren ned en oktav og artikulere stakkato. I takt 20 viderefører han ideen med parallelle terser, i en oppadgående bevegelse som leder inn mot $D^{7\#9}$ -akkorden i takt 21 [L54].

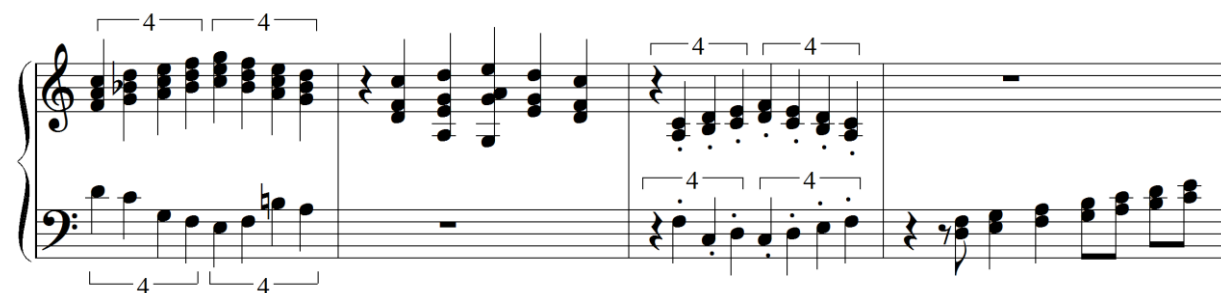


Fig. 50: All Blues, Evans' solo takt 17-20 (Vold, 2013c)

Denne legger han økonomisk og virkningsfullt i en typisk Evans- voicing, med utelatt kvint og de øvrige tonene lagt i rekkefølge 3, 7, 8, $\#9$, noe som gir tritonus nederst og stor septim mellom ytterstemmene. I tillegg legger han inn et lite melodisk fragment; en veksling mellom F og Eb i toppstemmen. Eb-en opptre imidlertid kun i korte noteverdier på lett tid, så noen opplevelse av akkorden D^{7b9} etableres likevel ikke. Hele akkorden parallellføres så en liten sekund opp, og på 3. taktslag føres akkordens to øverste toner ned igjen, mens de to nederste følger etter på 4. taktslag (hvor bassen også skifter). Dermed oppnår Evans den samme ”slørete” virkning som i overgangene i takt 9 og 10. Soloen avsluttes så med en tett og

virkningsfull voicing: på forhånd har vekslingen mellom akkordene $D^{7\#9}$ og $Eb^{7\#9}$ medført en kromatisk tritonus parallellføring nederst i akkordene. Ved overgangen til takt 23 fortsetter denne parallellføringen ytterligere en halv tone ned, mens øverste tone ligger i ro, og med det ”lander” Evans på en $G^{7(\text{ingen gr.tone})}$ i 3. om vending [L55].



Fig. 51: All Blues, Evans' solo takt 21-23 (Vold, 2013c)

6.3.5 Evans og Skrjabin

Evans' forkjærlighet for å legge 13-akkorder i en voicing som utelater grunntone og kvint og plasserer de resterende tonene i kvart-avstand kan klart tilskrives en påvirkning fra Ravel og Debussy. Men det er en annen komponist Evans også satte høyt, som i en periode virkelig *dyrket* disse klangene; russiske Aleksandr Skrjabin (1871 – 1915). Evans' gode venn, jazz-skribenten Gene Lees, forteller at han, etter å ha sendt en test-trykking av opptakene til Evans' plate *Conversations With Myself* til en annen av hans gode venner, pianisten Glenn Gould, ble oppringt tilbake:

“Glenn Gould phoned to say of Bill, "He's the Scriabin of jazz." I had no idea whether Bill was even that familiar with Scriabin, but sure enough, he turned out to be a Scriabin buff, and gave me a soft and enormously enlightening dissertation on that Russian, whose mysticism seemingly appealed to a like element in Bill's own half-Russian half-Welsh soul.” (Lees, 1997:421).

Skrjabins tonespråk var i starten (på 1890-tallet) påvirket av Wagners sterkt kromatiske funksjonsharmonikk, kombinert med påvirkning fra Chopin og Liszt. Etter 1905 forlot han funksjonstonaliteten for godt, unngikk treklanger og konstruerte sin egen metode for (mer eller mindre) atonal sats. Mellom disse to periodene imidlertid, altså ca 1900 – 1905, hadde han en periode hvor han, under påvirkning av russiske litterære symbolister, nærmet seg en impresjonistisk klangverden. Hvis vi lytter til 1. sats i hans pianosonate nr 4 (komponert 1903), møter vi en slags blandings-musikk; med reminisenser av sterkt kromatiske, senromantiske kadenser som heller vil dvele ved spenningen enn oppløse den, kombinert med

utstrakt bruk av uoppløste septim, none, elleve, og tretten-akkorder, de sistnevnte gjerne lagt i kvarter, alt innhyllt i en diffus, impresjonistisk sfære, krydret med Chopin'ske triller og Wagner-sitater (tristan-akkorden) [L56]. Helt spesifikt: I takt 51-52 hos Skrjabin finner vi en av disse karakteristiske 13-akkordene; $D^{13}_{\#}$ (ingen 5 og 11) og i takt 9 i soloen på "All Blues" spiller Evans en tilsvarende $D^{7,\#9,b13}$ (ingen 5 og 11) [L57]:



Fig. 52: Skrjabin, Pianosonate nr 4, 1. sats, takt 50-52 (Skrjabin, 2009)

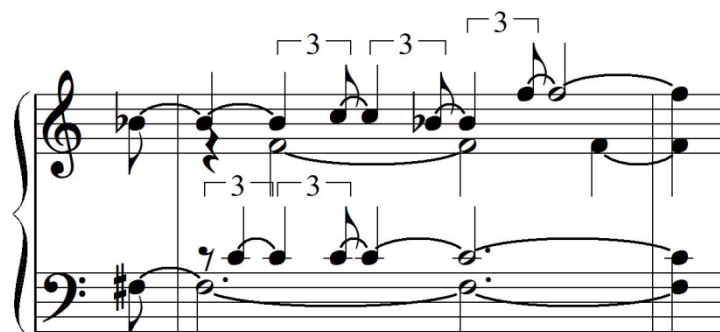


Fig. 53: All Blues, Evans' solo takt 9 (Vold, 2013c)

Likheten er slående, og bekrefter Evans' russisk-romantisk-impresjonistiske påvirkning, i tillegg til den franske.

6.3.6 Konklusjon All Blues

Det er ikke vanskelig å finne impresjonistiske elementer i Evans' solo på "All Blues". For det første er jo hele utgangspunktet modalt – eller som Davis pleide å omtale det: "playing a sound only with the white keys" (Davis, 1989: 224-225). Vi finner videre både kvartakkorder og store, tersoppbygde akkorder i trinnvis bevegelse opp og ned, vi finner akkorder i direkte parallellføring og vi finner uoppløst melodisk og harmonisk spenning. I blant lager han slørete virkninger med pedalen. I tillegg er hans solo et meget talende eksempel på motivisk

improvisasjon, noe det er rimelig å anta kan tilskrives hans bakgrunn fra europeisk kunstmusikk.

7 Konklusjon

I denne oppgaven har jeg tatt for meg Bill Evans' musikalske stil, slik den ble dannet i de avgjørende årene fram til 1961. Jeg har påvist påvirkning fra eldre jazzpianister, fra samtidige medmusikere, og ikke minst har jeg vist en påvirkning fra europeisk kunstmusikk, og da i særlig grad fransk impresjonisme. Jeg har videre vist at impresjonistiske stilelementer har vært til stede i jazzen også før Evans, like siden 20-tallet, men at måten Evans integrerte disse på i sin egen, improviserende stil, var av langt mer gjennomgripende art enn hos jazzmusikere før ham. Hos Evans var det ikke snakk om noen utvendig "copy-paste"-implementering; han analyserte, dissekerte og satte så elementene sammen igjen i en stil som var blitt hans egen. Som den både melankolske og analytiske person Evans var, søkte han en verktøykasse for ekspressivitet, og fant den hos Debussy og Ravel (samt Skrjabin m.fl); store septimer, 9, 11 og 13-akkorder, sekundklanger, kvartakkorder, modalitet, bitonalitet, uoppløst melodisk og harmonisk spenning og en avansert bruk av pedal. I "Peace Piece" fant jeg i tillegg bruk av heltoneskala, selv om dette er mindre vanlig hos Evans. Jeg konkluderer med at impresjonistisk påvirkning på Bill Evans musikalske stil med dette er bekreftet.

Fransk klassisk musikk fra det 20. århundre har lenge vært ansett å ha hatt en innvirkning på Bill Evans' musikalske stil, men som Debrah Mawer sier: "(...) the relevance of this repertory to Evans (...) has often been glibly dismissed as an unsurprising "given" and so has rarely been probed in any scholarly depth." (Mawer, 2011:77)

Med denne oppgaven håper jeg å ha gitt et lite bidrag til å rette opp dette.

8 Vedlagte partiturer og transkripsjoner

peace piece

By Bill Evans

sempre tranquillo e rubato

The musical score for "peace piece" by Bill Evans is presented in a single system with six staves, each containing a grand staff (treble and bass clef). The piece is in 4/4 time and begins with a tempo/mood instruction: "sempre tranquillo e rubato".

- Measure 1:** Treble clef has a whole rest. Bass clef has a half note G2, a dotted half note G2, and a whole note G2.
- Measure 6:** Treble clef has a half note G4, a dotted half note G4, and a whole note G4. Bass clef has a half note G2, a dotted half note G2, and a whole note G2.
- Measure 11:** Treble clef has a half note G4, a dotted half note G4, and a whole note G4. Bass clef has a half note G2, a dotted half note G2, and a whole note G2.
- Measure 16:** Treble clef has a half note G4, a dotted half note G4, and a whole note G4. Bass clef has a half note G2, a dotted half note G2, and a whole note G2.
- Measure 20:** Treble clef has a half note G4, a dotted half note G4, and a whole note G4. Bass clef has a half note G2, a dotted half note G2, and a whole note G2.
- Measure 23:** Treble clef has a half note G4, a dotted half note G4, and a whole note G4. Bass clef has a half note G2, a dotted half note G2, and a whole note G2.

The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings (p, mp, mf, fpp, p). The piece concludes with a final measure (measure 23) featuring a half note G4, a dotted half note G4, and a whole note G4 in the treble clef, and a half note G2, a dotted half note G2, and a whole note G2 in the bass clef.

26 *mf* *pp*

30 *rall. a tempo* *f* *3* *3* *3* *simile...*

33 *8va* *6* *3* *mp*

37 *8va* *simile* *3* *3* *5* *p* *3* *3*

41 *8va* *5* *6* *5* *3* *8va* *3* *mf*

44 *8va* *3* *3* *p* *mf*

47 *8va* *15va* *3* *5* *5* *3* *f* *3*

15va

8va

50

7

11:8

3

8va

52

3

3

3

mf

56

6

6

7

9

f

8va

mp 3

5

59

5

3

mf

5

63

6

10

6

15va

65

6

10

6

15va

8va

68

3

3

3

3

p

pp

73

3

3

rit.

mf

ppp

p

Gjengitt med velvillig tillatelse fra forlaget.
Må ikke lastes ned for å brukes til innoving
eller fremføring.

Published with kind permission from the author.
Must not be downloaded and used for practice or
performance.

BERCEUSE

dédiée à Mademoiselle Elise Gavard
Komponiert 1843

Opus 57

Andante

The musical score for 'Berceuse' is presented in five systems. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The tempo is marked 'Andante'. The key signature has two flats (B-flat major). The time signature is 6/8. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece begins with a piano introduction marked 'p' and 'dolce'. The score concludes with a final cadence in the bass staff.

This page contains a piano score for measures 19 through 26. The music is written for piano, with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The score is divided into five systems, each with a treble and bass staff.

Measure 19: The right hand begins with a series of arpeggiated chords, marked with a '2' and a 'tr' (trill) symbol. The left hand plays a sustained chord with a '3' (triple) marking and an asterisk.

Measure 21: The right hand continues with arpeggiated chords, marked with a '3' and a '4' (quadruple) marking. The left hand plays a sustained chord with a '3' marking and an asterisk.

Measure 23: The right hand features arpeggiated chords, marked with a '4' and a '5' (quintuple) marking. The left hand plays a sustained chord with a '3' marking and an asterisk.

Measure 24: The right hand continues with arpeggiated chords, marked with a '3' and a '5' marking. The left hand plays a sustained chord with a '3' marking and an asterisk.

Measure 26: The right hand features arpeggiated chords, marked with a '3' and a '5' marking. The left hand plays a sustained chord with a '3' marking and an asterisk.

4

27

29

31

33

34

The musical score consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. Measure numbers 27, 29, 31, 33, and 34 are indicated at the start of their respective systems. A section marked '4' is at the top left. The bottom right of the final system contains a circled asterisk symbol.

This page contains a piano score for measures 36 through 42. The music is written for a grand piano, with a treble and bass staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into six systems, each corresponding to a measure number.

- Measure 36:** The right hand features a complex arpeggiated pattern with fingerings 3, 5, 5, 4, 5, 4, 5, 3. The left hand has a sustained chord with a fermata, marked with an asterisk (*).
- Measure 37:** The right hand continues the arpeggiated pattern with fingerings 1, 1, 2, 1, 3, 1, 5, 3. The left hand has a sustained chord with a fermata, marked with an asterisk (*).
- Measure 38:** The right hand features a complex arpeggiated pattern with fingerings 3, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2. The left hand has a sustained chord with a fermata, marked with an asterisk (*).
- Measure 39:** The right hand continues the arpeggiated pattern with fingerings 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2. The left hand has a sustained chord with a fermata, marked with an asterisk (*).
- Measure 40:** The right hand features a complex arpeggiated pattern with fingerings 2, 1, 1, 2, 2, 2, 2, 2. The left hand has a sustained chord with a fermata, marked with an asterisk (*).
- Measure 41:** The right hand continues the arpeggiated pattern with fingerings 2, 1, 1, 2, 2, 2, 2, 2. The left hand has a sustained chord with a fermata, marked with an asterisk (*).
- Measure 42:** The right hand features a complex arpeggiated pattern with fingerings 2, 1, 1, 2, 2, 2, 2, 2. The left hand has a sustained chord with a fermata, marked with an asterisk (*).

6

43

45

46

47

sostenuto

50

p

53 *pp*

Measures 53-54. The right hand features a complex melodic line with triplets and slurs. The left hand has a simple bass line with asterisks marking specific notes.

55 *p*

Measures 55-57. The right hand continues with complex melodic patterns. The left hand has a simple bass line with asterisks marking specific notes.

58

Measures 58-60. The right hand features more complex melodic patterns. The left hand has a simple bass line with asterisks marking specific notes.

61 *dim.*

Measures 61-64. The right hand features complex melodic patterns. The left hand has a simple bass line with asterisks marking specific notes.

65

Measures 65-68. The right hand features complex melodic patterns. The left hand has a simple bass line with asterisks marking specific notes.

Gjengitt med velvillig tillatelse fra forlaget.
Må ikke lastes ned for å brukes til innoving
eller fremføring.

Published with kind permission from the author.
Must not be downloaded and used for practice or
performance.

II. LE LORIOT

(oriolus oriolus)

Lent (♩=60) **Loriot** **Bien modéré** (♩=100) **Lent** (♩=60)

PIANO

pp *sourd.* *calme* *mf* *sans sourd.* *pp* *sourd.*

p *ff* (*coulé, doré*) *ff* *ff* *ff*

Red. *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.*

Loriot **Bien modéré** (♩=100)

mf *sans sourd.* *ff* *ff* *ff*

Red. *Red.* *Red.*

Loriot **Bien modéré** (♩=100)

mf *ff* *ff* *ff*

Red. *Red.* *Red.* *Red.*

Loriot **Bien modéré** (♩=100) **Lent** (♩=60) **Rouge-queue à front blanc** **Modéré** (♩=108)

pp *sourd.* *mf* *sans sourd.* *pp* *sourd.* *p* *appuyé* *pp* *gazouillé*

p *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Red. *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.*

All Blues - tema
Transkripsjon: Svein Vold 2013

Trompet

Alt/tenorsax

Piano

Bass

This system shows the first four measures of the piece. The Trompet and Alt/tenorsax parts are silent, indicated by whole rests. The Piano part consists of a continuous eighth-note accompaniment in both hands. The Bass part plays a steady eighth-note line.

tp

as/ts

p

b

This system shows measures 5 through 8. The tp (Trumpet) part remains silent. The as/ts (Alto/Tenor Sax) part enters with a series of chords. The piano accompaniment continues with eighth notes, and the bass line remains consistent.

tp

as/ts

p

b

This system shows measures 9 through 12. The tp part has a melodic line starting in measure 9. The as/ts part continues with chords. The piano accompaniment and bass line are consistent with the previous systems.

tp

as/ts

p

b

Measures 1-3 of the musical score. The trumpet part features a triplet of eighth notes in measure 1, followed by a half note in measure 2, and a quarter note in measure 3. The alto saxophone/tenor saxophone part plays a steady eighth-note accompaniment. The piano part has a continuous eighth-note accompaniment in both staves. The bass part plays a steady eighth-note accompaniment.

tp

as/ts

p

b

Measures 4-6 of the musical score. The trumpet part has a half note in measure 4, a half note in measure 5, and a quarter note in measure 6. The alto saxophone/tenor saxophone part plays a steady eighth-note accompaniment. The piano part has a continuous eighth-note accompaniment in both staves. The bass part plays a steady eighth-note accompaniment.

tp

as/ts

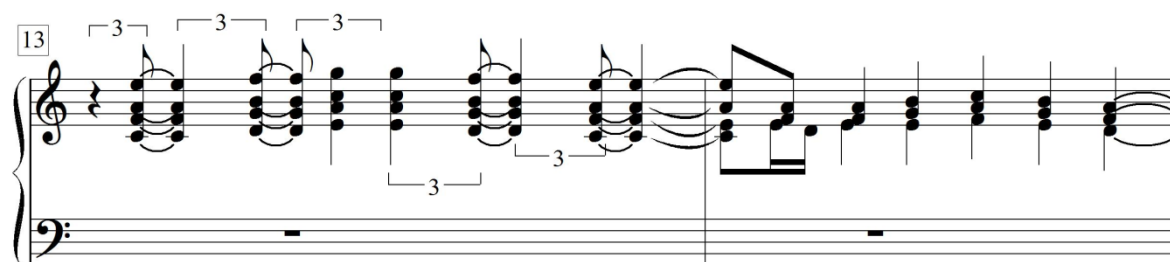
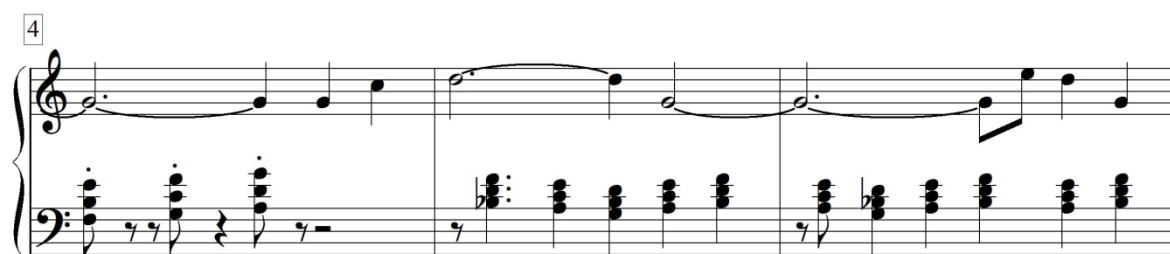
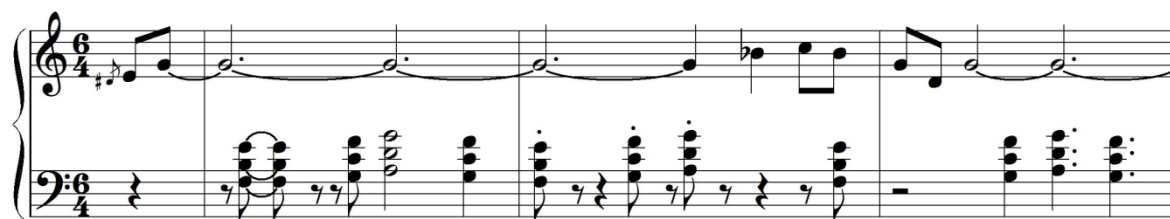
p

b

Measures 7-9 of the musical score. The trumpet part has a half note in measure 7, a half note in measure 8, and a half note in measure 9. The alto saxophone/tenor saxophone part plays a steady eighth-note accompaniment. The piano part has a continuous eighth-note accompaniment in both staves. The bass part plays a steady eighth-note accompaniment.

Bill Evans' solo på All Blues

Transkribert av Svein Vold, 2013



15

Measures 15-17 of a musical score. Measure 15: Treble clef has a half note chord (F4, A4) and a half note chord (C5, E5); Bass clef has a whole rest. Measure 16: Treble clef has a half note chord (F4, A4) and a half note chord (C5, E5); Bass clef has a whole rest. Measure 17: Treble clef has a half note chord (F4, A4) and a half note chord (C5, E5); Bass clef has a half note chord (F3, A3) and a half note chord (C4, E4). Both staves have a bracket with '4' above and below the measure.

18

Measures 18-20 of a musical score. Measure 18: Treble clef has a half note chord (F4, A4) and a half note chord (C5, E5); Bass clef has a whole rest. Measure 19: Treble clef has a half note chord (F4, A4) and a half note chord (C5, E5); Bass clef has a half note chord (F3, A3) and a half note chord (C4, E4). Both staves have a bracket with '4' above and below the measure. Measure 20: Treble clef has a whole rest; Bass clef has a half note chord (F3, A3) and a half note chord (C4, E4).

21

Measures 21-23 of a musical score. Measure 21: Treble clef has a half note chord (F4, A4) and a half note chord (C5, E5); Bass clef has a whole rest. Measure 22: Treble clef has a half note chord (F4, A4) and a half note chord (C5, E5); Bass clef has a half note chord (F3, A3) and a half note chord (C4, E4). Measure 23: Treble clef has a whole rest; Bass clef has a half note chord (F3, A3) and a half note chord (C4, E4).

9 Kilder

Bildet av Evans på side 1 stammer fra platecoveret til *The Complete Village Vanguard Recordings 1961*. Riverside Records 2005

9.1 Litteraturliste

Aikin, Jim (1980): *Bill Evans*. Intervju i magasinet Contemporary Keyboard, i forbindelse med at de trykker Aikins transkripsjon av "Peace Piece". Contemporary Keyboard, juni 1980.

Bailey, C. Michael (2005): *Bill Evans Trio: Sunday At The Village Vanguard & Waltz for Debby*. All About Jazz. <http://www.allaboutjazz.com/php/article.php?id=18631> [07.04.2013]

Berardinelli, Paula (1992): *Bill Evans: His contributions as a jazz pianist and an analysis of his musical style*. PhD, New York University.

Berliner, Paul F. (1994): *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Jazz Improvisation*. The University of Chicago Press

Berton, Ralph (1974): *Remembering Bix: A Memoir of the Jazz Age*. New York: Harper.

Billekens.nl (2013): *Bill Evans Awards*. <http://www.billekens.nl/Awards.htm> [09.04.2013]

Bird, Robert A. (1976): *Methods and Categories of Jazz Analysis: A Critical Review of five approaches to Jazz History and Musical Analysis*. Master thesis, University of Wisconsin.

Brownell, John (1994): *Analytical Models of Jazz Improvisation*. Jazz Research nr 26, 1994

Budds, Michael (1978): *Jazz in the Sixties*. Iowa City, IA.: University of Iowa Press.

Byrne, Ed (1998): *The Influence of Claude Debussy's and Maurice Ravel's Music on Jazz, as Seen in the Compositions of Bix Beiderbecke, Bill Evans and Miles Davis*. PhD fra New England Conservatory of Music, Boston.

Cappelen (1979): *Cappelens Musikkleksikon, bind 1-6*. Cappelen Forlag, Oslo.

Carr, Ian, Digby Fairwirth, & Brian Priestly (1987). *Jazz: The Essential Companion*. New York: Prentice, 1987.

Cooke, Mervyn & David Horn (Red.) (2002): *The Cambridge Companion to Jazz*. Cambridge University Press

Davis, Miles og Quincy Troupe (1989): *Miles: The Autobiography*. New York: Simon

Dodge, Roger Pryor (1995): *Hot Jazz and Jazz Dance: Collected Writings 1929-1964*. Oxford University Press.

Evans, Matt H. (2011): *The Two Brothers As I Knew Them: Harry and Bill Evans, as remembered by Pat Evans, wife of Harry Evans, sister-in-law to Bill Evans*. http://www.harryevanstrio.com/The_Two_Brothers.pdf [19.11.2012]

Fornäs, Johan (1995): *Cultural Theory & Late Modernity*. Sage Publications, London.

Fourquet, Philippe (1993): *De L'Impressionnisme dans le jazz. Une étude de l'influence du langage musical français du début du siècle sur les musiciens de jazz américains, de Bix Beiderbecke à Bill Evans*. Masteroppgave ved Université de Paris-Sorbonne, Frankrike.

Fraser, Wilmot A. (1983): *Jazzology: A Study of the Tradition in Which Jazz Musicians Learn to Improvise*. Dissertation, University of Pennsylvania.

Gates, Henry Louis Jr (1988): *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. New York, Oxford University Press.

Gridley, Mark C. (2009): *Jazz Styles, History and Analysis. Tenth edition.* Pearson Education, New Jersey, USA.

Grove (2013): Kernfeld, Barry: *Improvisation, §III: Jazz.*

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13738pg3> [15.03.2013]

Green, Benny (1997): *Bix Beiderbecke* i R. Gottlieb (Red.): *Reading Jazz: A Gathering of Autobiography, Reportage, and Criticism from 1919 to Now* (s. 823-845). London, England: Bloomsbury.

(Opprinnelig et kapittel i Green' bok *The Reluctant Art: Five Studies in the Growth of Jazz* fra 1962

Hennessey, Mike (1965): *Evans the Jazz.* Melody Maker, 27. feb.

Hentoff, Nat (1958): *An Afternoon with Miles Davis.* Jazz Review 1.2, s. 9-12.

Hodeir, André (1956): *Jazz: Its Evolution and Essence.* New York: Da Capo Press 1975

Kahn, Ashley (2002): *Kind of Blue. The making of the Miles Davis Masterpiece.* Granta, London

Kerschbaumer, Franz (1999): *Impressionistische Strukturen im Jazz.* Jazz Research nr 31, 1999.

Kernfeld, Barry (1983): *Two Coltranes.* Annual Review of Jazz Studies 2, side 7-19, 58-65

Larson, Steven (1987): *Schenkerian Analysis of Modern Jazz.* PhD dissertation, University of Michigan.

Lees, G. (1997): *The poet: Bill Evans.* i R. Gottlieb (Red.): *Reading Jazz: A Gathering of Autobiography, Reportage, and Criticism from 1919 to Now* (s. 419-44). London, England: Bloomsbury.

(Opprinnelig et kapittel i Lees' bok *Meet Me at Jim & Andy's* fra 1988.)

Lord, Albert (1960): *The Singer of Tales.* Cambridge: Harvard University Press

Lydianchromaticconcept.com:(2013): Frequently Asked Questions.

<http://www.lydianchromaticconcept.com/faq.html> [19.03.2013]

Lyons, Leonard (1983): *The Great jazz pianists: speaking of their lives and music.* W. Morrow Publisher, USA.

Manskeld, Felix (1960): Intervju med Evans i det franske magasinet "Jazz Hot" i februar 1960.

Kilde: <http://www.billeevans.nl/Timeline.htm> [28.02.2013]

Mawer, Deborah (2011): *French music reconfigured in the modal jazz of Bill Evans.* In: Jazz Chameleon: 9th Nordic Jazz Conference Proceedings. Finnish Jazz and Pop Archive, Helsinki, pp. 77-89. ISBN 978-952-67401-5-7. <http://iipc.utu.fi/jazzchameleon/Mawer.pdf> [28.08.2012]

Monson, Ingrid (1991): *Musical Interaction in Modern Jazz: An Ethnomusicological Perspective.* Dissertation, New York University

openculture.com: *The Universal Mind of Bill Evans: Advice on Learning to Play Jazz & The Creative Process.* (Samtale mellom brødrene Bill og Harry Evans fra Steve Allen's TV-show "Late Night" fra 1966)

http://www.openculture.com/2012/04/the_universal_mind_of_bill_evans_advice_on_learning_to_play_jazz.html [27.11.2012]

Owens, Thomas (1974): *Charlie Parker: Techniques of Improvisation*, 2 vols., PhD dissertation, University of California at Los Angeles

Owens, Thomas (2002): *Analysing jazz.* Kapittel 15 i *The Cambridge Companion to Jazz* (Cooke, 2002)

Paudras, Francis (1998): *The Dance of the Infidels: A Portrait of Bud Powell.* Da Capo Press 1998

Perlman, Alan & Daniel Greenblatt (1981): *Miles Davis Meets Naom Chomsky: Some Observations on Jazz Improvisation and Language Structure.* Kapittel i Steiner, Wendy (red) (1981): *The Sign in Music and Literature.* Side 169-83. Austin, University of Texas

- Persichetti, Vincent (1961): *Twentieth Century Harmony. Creative Aspects And Practice*. New York: W.W. Norton & Company. (279 s).
- Pettinger, Peter (1998): *Bill Evans. How my heart sings*. Yale University Press, New Haven & London
- Pleasants, Henry (1967): *The Agony of Modern Music*. New York: Simon.
- Porter, Lewis (1985): *Lester Young*. Boston: Twayne Publishers.
- Pressing, Jeff (2002): *Free Jazz and the Avant-Garde*. Kapittel 11 i *The Cambridge Companion to Jazz* (Cooke, 2002)
- Russell, George (1959): *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation*. 2. utgave. Concept Publishing New York
- Sargeant, Winthrop (1938): *Jazz: Hot and Hybrid*. New York: Arrow. Ny, utvidet utgave (1946) New York: E.P. Dutton. Gjennutgitt (1964) under tittelen: *Jazz, a History*. New York: McGraw-Hill
- Schuller, Gunther (1960): *Jazz And Classical Music*. Fra *Encyclopedia of Jazz*. New York: Bonanza.
- Schuller, Gunther (1986): *Early Jazz. Its Roots and Musical Development*. Oxford University Press.
- Schuller, Gunther (1989): *The Swing Era*. New York: Oxford University Press
- Schuller, Gunther (1999): *Musings. The Musical Worlds of Gunther Schuller. A Collection of His Writings*. New York: DaCapo Press
- Shefte, Art (1925): *Jazz Breaks, Blue Breaks, Hot Breaks and Jazz Bass for Piano*, 4 vols., Chicago: Forster
- Sidran, Ben (1971): *Black Talk*. New York: Holt, 1971.
- Simone, Nigel (1998): *Olivier Messiaen. A Bibliographical Catalogue of Messiaen's Works*. Hans Schneider, Tutzing.
- Smith, Gregory E. (1983): *Homer, Gregory and Bill Evans? The Theory of Formulaic Composition in the Context of Jazz Piano Improvisation*. PhD dissertation, Harvard University
- Smith, Gregory E. (1991): *In Quest of a New Perspective on Improvised Jazz: A View From the Balkans*. World of Music 33/3:29-52
- Steward, Milton Lee (1973): *Structural Development in the Jazz Improvisational Technique of Clifford Brown*. PhD dissertation, University of Michigan 1973. Publisert i *Jazzforschung* nr 6/7, 1974-75
- Sudhalter, Richard, Philip R. Evans og William Dean-Myatt (1974): *Bix: Man and Legend*. New Rochelle, NY: Arlington
- thejazzresource.com (2013): *Top 25 Jazz Albums of All Time*.
http://www.thejazzresource.com/top_25_jazz_albums.html [24.04.2013]
- Tirro, Frank (1993): *Jazz: A History*. New York: Norton.
- Utterback, Joe (1979): *The Jazz Piano Style of Bill Evans*. D.M.A. in Performance, University of Kansas.
- Vold, Svein (2010): *"The art of improvisation" eller "Compositions in their own right"? Ulike tilnærminger til jazzanalyse*. Semesteroppgave i spesialpensum ved Universitetet i Oslo.
- Walser, Robert (red) (1999): *Keeping Time. Readings in Jazz History*. Oxford University Press
- Waterman, Glen (1924): *Piano Jazz*. Los Angeles: Waterman

Williams, Martin (1984): *Hommage to Bill Evans*. Teksthefte som følger med *Bill Evans: The Complete Riverside Recordings*.

9.2 Partiturer og transkripsjoner

De klassiske partiturene er ordnet alfabetisk etter komponist og jazz-transkripsjonene etter transkribør.

Aikin, Jim (1980): *Bill Evans: Peace Piece. Transcription*. (Contemporary) Keyboard Magazine, 6. juni 1980

Beiderbecke, Bix (1928): *In a Mist*. Robbins Music Corporation, New York.

Chopin, Frederic (1978): *Berceuse Op. 57*. G. Henle Verlag, München

Davis, Miles (2000): *Kind of Blue. Transcribed Scores*. (Transkripsjoner gjort av R. Du Boff, M. Vinci, M. Davis, & J. Davis.) Hal-Leonard. (Denne er ikke brukt i oppgaven, men har vært til en viss hjelp i arbeidet med å lage min egen transkripsjon av "All Blues".)

Debussy, Claude (1989): *Complete Preludes*. Dover Publications Inc, New York

Debussy, Claude (1973): *Piano Music (1888-1905)*. Dover Publications Inc, New York

Jolivet, Andre (2002): *La princesse de Bali*. Fra Mana. Editions Jobert, Paris

Messiaen, Olivier (1964): *Catalogue d'Oiseaux*. Editions Alphonse Leduc, Paris

Milhaud, Darius (1929): *La création du monde*. Editions Max Eschig, Paris

Ravel, Maurice (1911): *Valses nobles et sentimentales*. Editions Durand, Paris

Ravel, Maurice (1927): *Sonate pour violon et piano*. Editions Durand, Paris

Ravel, Maurice (1931): *Concerto pour la main gauche (Konsert for venstre hånd)*. Editions Durand, Paris

Ravel, Maurice (1932): *Concerto pour piano et orchestre (Pianokonsert i G)*. Editions Durand, Paris

Schuller, Gunther (1986): Transkripsjon av Bix Beiderbecks solo på "Riverboat Shuffle", hentet fra Schullers bok *Early Jazz. Its Roots and Musical Development*. (Se litteraturlista)

Schuller, Gunther (1989): Transkripsjon av åpningstaktene av Billy Strayhorne: "Chelsea Bridge", hentet fra Schullers bok *The Swing Era*. (Se litteraturlista)

Skrjabin, Aleksandr (2009): *Complete Piano Sonatas II*. Bärenreiter, Kassel

Vold, Svein (2013a): Transkripsjon av de første taktene av "Lucky to Be Me" (L. Bernstein) fra Bill Evans: *Everybody Digs Bill Evans*.

Vold, Svein (2013b): Transkripsjon av tema fra "All Blues" fra Miles Davis: *Kind of Blue*.

Vold, Svein (2013c): Transkripsjon av Bill Evans' improvisasjon på "All Blues" fra Miles Davis: *Kind of Blue*.

9.3 Oversikt over tilhørende lydklipp

For detaljerte opplysninger om innspillingene, se ”9.4 Plateinnspillinger det vises til”

- [L1] Se litteraturlista: openculture.com
- [L2] “Concerto for Billy the Kid”, fra George Russell: *The Jazz Workshop*
- [L3] Se litteraturlista: openculture.com
- [L4] *All about Rosie*, fra George Russell: *Brandeis Jazz Festival* (tre utdrag)
- [L5] *Revelations* av Charles Mingus (utdrag)
All Set av Milton Babbitt (utdrag)
 Begge fra George Russell: *Brandeis Jazz Festival*
- [L6] ”Two Bass Hit”, fra Miles Davis: *Milestones* (utdrag)
 ”On Green Dolphin Street” fra Miles Davis: *1958 Miles* (utdrag)
- [L7] “Chromatic Universe, part 3”, fra George Russell: *Jazz in the Space Age* (utdrag)
- [L8] “September in the Rain” fra George Shearing: *Verve Jazz Masters 57 - George Shearing* (utdrag)
 “How Deep Is the Ocean?” fra Bill Evans: *Explorations* (utdrag)
- [L9] “Tempus Fugit” fra Bud Powell: *Bud Powell in Chronology: 1949-1950* (utdrag)
 “Displacement” fra Bill Evans: *New Jazz Conceptions* (utdrag)
- [L10] “Tautology”, hentet fra Lennie Tristano: *Lennie Tristano in Chronology 1947-1951*
- [L11] “Line Up” fra Lennie Tristano: *Lennie Tristano* (utdrag)
 “Oleo” fra Bill Evans: *Everybody Digs Bill Evans* (utdrag)
- [L12] ”Solar”, fra Bill Evans: *Sunday at the Village Vanguard* (utdrag)
- [L13] “Straight, no Chaser”, fra Miles Davis: *Milestones* (utdrag)
 “Alice in Wonderland”, fra Bill Evans: *Sunday at the Village Vanguard* (utdrag)
 “Circle”, fra Miles Davis: *Miles Smiles* (utdrag)
- [L14] “Kaleidoscope”, fra Ornette Coleman: *This Is Our Music* (to utdrag)
- [L15] “Steps”, fra Cecil Taylor: *Unit Structures* (tre utdrag)
- [L16] “La Cathédrale Engloutie”, takt 62-65, fra Claude Debussy: *L'œuvre pour piano*
- [L17] “Les Collines d’Anacapri”, takt 1-2, fra Claude Debussy: *L'œuvre pour piano*
- [L18] “Reflets Dans L’Eau”, takt 1-4, fra Claude Debussy: *L'œuvre pour piano*
- [L19] “Danseuses de Delphs”, takt 25-26, fra Claude Debussy: *L'œuvre pour piano*
- [L20] “Pagodes”, takt 11-14, fra Claude Debussy: *L'œuvre pour piano*
- [L21] “Pagodes”, takt 19-22, fra Claude Debussy: *L'œuvre pour piano*
- [L22] “La terrasse des audiences du clair de lune”, takt 25-26, fra Claude Debussy: *L'œuvre pour piano*
- [L23] “Riverboat Shuffle”, fra Bix Beiderbecke & The Wolverines 1924-1925 (utdrag)
- [L24] ”In a Mist”, fra Bix Beiderbecke: *In a Mist*

- [L25] "In a Mist", takt 1-2, fra Bix Beiderbecke: *In a Mist*
- [L26] "In a Mist", takt 14, 17-19 og 27-28, fra Bix Beiderbecke: *In a Mist*
- [L27] "In a Mist", takt 5-8, fra Bix Beiderbecke: *In a Mist*
- [L28] "Chelsea Bridge", fra Duke Ellington: *Duke Ellington and His Famous Orchestra 1941: The Complete Standard Transcriptions*.
- [L29] "Lucky to be Me", fra Leonard Bernstein: *On the Town* (utdrag)
 "Lucky to be Me", fra Bill Evans: *Everybody Digs Bill Evans* (utdrag)
- [L30] "Lucky to be Me", fra Bill Evans: *Everybody Digs Bill Evans* (utdrag)
- [L31] "Blue in Green" fra Bill Evans: *Portrait in Jazz* (utdrag)
- [L32] "Peace Piece" fra Bill Evans: *Everybody Digs Bill Evans*
- [L33] "Some Other Time" og "Peace Piece", begge fra Bill Evans: *Everybody Digs Bill Evans* (utdrag)
 ("Some Other Time" var ikke med på det opprinnelige albumet, men er tatt med på senere CD-utgaver)
- [L34] *Berceuse op 57*, fra Frederic Chopin: *Chopin. Complete Noctures, Barcarolle, Berceuse*
- [L35] *Berceuse op 57*, takt 1-5, fra Frederic Chopin: *Chopin. Complete Noctures, Barcarolle, Berceuse*
Pianokonsert i G, 2. sats, takt 1-3, fra Maurice Ravel: *Ravel Piano Concertos*
 "Peace Piece", takt 5-8, fra Bill Evans: *Everybody Digs Bill Evans*
- [L36] *Berceuse op 57*, takt 15-18, fra Frederic Chopin: *Chopin. Complete Noctures, Barcarolle, Berceuse*
 "Valse Nobles nr 2", takt 25-28, fra Maurice Ravel: *Ravel: Complete Piano Solo Works*
 "Peace Piece", takt 66, fra Bill Evans: *Everybody Digs Bill Evans*
- [L37] "Le Chocard des Alpes", takt 55, fra Olivier Messiaen: *Catalogue D'Oiseaux / La Fauvette Des Jardins*
 "Peace Piece", takt 66, fra Bill Evans: *Everybody Digs Bill Evans*
- [L38] "Le Lorient", takt 1-11, fra Olivier Messiaen: *Catalogue D'Oiseaux / La Fauvette Des Jardins*
- [L39] "Le Lorient", takt 23-24, fra Olivier Messiaen: *Catalogue D'Oiseaux / La Fauvette Des Jardins*
 "Peace Piece", takt 64, fra Bill Evans: *Everybody Digs Bill Evans*
- [L40] "Le Merle Bleu", takt 303, fra Olivier Messiaen: *Catalogue D'Oiseaux / La Fauvette Des Jardins*
 "Peace Piece", takt 71-74, fra Bill Evans: *Everybody Digs Bill Evans*
- [L41] "La Princesse de Bali", takt 34-35, fra André Jolivet: *La Princesse de Bali*
- [L42] "All Blues", tema, fra Miles Davis: *Kind of Blue*
- [L43] "All Blues", Evans' solo, fra Miles Davis: *Kind of Blue*
- [L44] *Konsert for venstre hånd*, takt 3-4, fra Maurice Ravel: *Ravel Piano Concertos*
 "All Blues", takt 1, fra Miles Davis: *Kind of Blue*
Sonate nr 2 for fiolin og piano, 2. sats, takt 8-9, fra Maurice Ravel: *Beau Soir*
La Creation Du Monde, fra Milhaud: *The Jazz Album – A Tribute to the Jazz Age* (utdrag)
- [L45] "All Blues", fra Miles Davis: *Kind of Blue* (utdrag)
Daphnis et Chloe, fra M. Ravel: *Daphnis et Chloe, Bolero, Pavane pour une infante defunte* (utdrag)
- [L46] "All Blues", Evans' solo, takt 1-4, fra Miles Davis: *Kind of Blue*
- [L47] "All Blues", Evans' solo, takt 5-6, fra Miles Davis: *Kind of Blue*

- [L48] "Canope", takt 26-28, fra Claude Debussy: *L'œuvre pour piano*
- [L49] "All Blues", Evans' solo, takt 7-8, fra Miles Davis: *Kind of Blue*
- [L50] "All Blues", Evans' solo, takt 9-10, fra Miles Davis: *Kind of Blue*
- [L51] "All Blues", Evans' solo, takt 11-12, fra Miles Davis: *Kind of Blue*
- [L52] "All Blues", Evans' solo, takt 13-16, fra Miles Davis: *Kind of Blue*
- [L53] "All Blues", tema takt 5-6, fra Miles Davis: *Kind of Blue*
- [L54] "All Blues", Evans' solo, takt 17-20, fra Miles Davis: *Kind of Blue*
- [L55] "All Blues", Evans' solo, takt 21-23, fra Miles Davis: *Kind of Blue*
- [L56] *Pianosonate nr 4, 1. sats*, fra Aleksandr Skrjabin: *The Complete Piano Sonatas*
- [L57] *Pianosonate nr 4, 1. sats*, takt 50-52, fra Aleksandr Skrjabin: *The Complete Piano Sonatas*
 "All Blues", Evans' solo, takt 9, fra Miles Davis: *Kind of Blue*

9.4 Plateinnspillinger det vises til

Jazzinnspillinger er ordnet alfabetisk etter etternavn på orkesterleder, klassiske innspillinger etter etternavn på komponist. Musikken er hentet dels fra egne CD'er og dels fra Spotify. Opplysninger om innspillingerne er hentet fra diskografien i Peter Pettingers Evans-biografi *How My Heart Sings* (Pettinger, 1998), fra platecoverne (enten direkte eller via internett, for eksempel Amazone) og fra følgende nettsteder:

<http://bixbeiderbecke.com/bixdisco/bixdiscoicoverpage.html>,

<http://www.ellingtonia.com/>

<http://www.jazzdisco.org/>

9.4.1 Jazz

Forkortelser:

tp	trompet
kor	kornett
poc-tp	pocket-trompet
flh	flygelhorn
vh	valthorn
tb	trombone
v-tb	ventil-trombone
tu	tuba
trebl	treblåsere
fl	fløyte
afl	altfløyte
bfl	bassfløyte

obo	obo
kl	klarinet
bkl	bass-klarinet
fag	fagott
ss	sopransaksofon
as	altsaksofon
ts	tenorsaksofon
brs	baritonsaksofon
fi	fiolin
g	gitar
bj	banjo
harp	harpe

p	piano
el-p	el-piano
b	kontrabass
tr	trommer
perk	perkusjon
vib.	vibrafon
vok	vokal
arr	arrangør
(ass) dir	(assisterende) dirigent

Beiderbecke, Bix:

Bix Beiderbecke & The Wolverines 1924-1925

Bix Beiderbecke (kor); Jimmy Hartwell (kl); George Johnson (ts); Dick Voynow (p); Bob Gillette (bj, g);

Min Leibbrook (tu); Vic Moore (tr) :

Riverboat Shuffle m.fl.

Timeless Records 2008

In a Mist

Bix Beiderbecke (p) + div andre musikere

In a Mist (1927) + div andre stykker

Definitive Spain, 2007

(Samleplate med ulike stykker, datering og besetninger. I denne oppgaven er det "In a Mist" jeg henviser til, og der spiller han solo piano.)

Coleman, OrnetteThis Is Our Music

Ornette Coleman (as); Don Cherry (poc-tp); Charlie Haden (b); Ed Blackwell (tr)

Blues Connotation; Beauty Is A Rare Thing; Kaleidoscope; Embraceable You; Poise; Humpty Dumpty;

Folk Tale

19. og 26. juli og 2. aug 1960. Utgitt 1961

Produsent: Nesuhi Ertegün

Atlantic SD 1353

Free Jazz – A Collective Improvisation by the Ornette Coleman Double Quartet

Ornette Coleman (as); Don Cherry (poc-tp); Scott LaFaro (b); Billy Higgins (tr)

Eric Dolphy (bkl); Freddie Hubbard (tp); Charlie Haden (b) Ed Blackwell (tr)

Free Jazz (part one); Free Jazz (part two); First take (1998 bonus track)

21. des. 1960, utgitt sept. 1961, produsent: Nesuhi Ertegün

Atlantic SD 1364

Davis, MilesMilestones

Miles Davis (tp); Cannonball Adderley (as); John Coltrane (ts); Red Garland (p); Paul Chambers (b); Philly Joe Jones (tr).

Dr. Jackle; Sid's Ahead; Two Bass Hit; Milestones; Billy Boy; Straight, No Chaser; Two Bass Hit (Alternate Take; Milestones (Alternate Take); Straight, No Chaser (Alternate Take)

Produsent: George Avakian

4. februar og 4. mars 1958

Columbia CL 1193

1958 Miles

Miles Davis (tp); Cannonball Adderley (as); John Coltrane (ts); Bill Evans (p); Paul Chambers

(b); Jimmy Cobb (tr)

On Green Dolphin Street; Fran-Dance; Stella by Starlight; Love for Sale; Straight, no Chaser; My Funny Valentine; Oleo

26. mai og 9. september 1958, New York City

Produsent: George Avakian og/eller Teo Macero

Columbia CL 1268

Porgy and Bess.

Miles Davis (tp, flh); Ernie Royal, Bernie Glow, Johnny Coles og Louis Mucci (tp); Dick Hixon, Frank Rehak, Jimmy Cleveland og Joe Bennett (tb); Willie Ruff, Julius Watkins og Gunther Schuller (vh); Bill Barber (tu); Phil Bodner, Jerome Richardson og Romeo Penque (fl, afl, kl); Cannonball Adderley (as); Danny Bank (afl, bfl, bkl); Paul Chambers (b); Jimmy Cobb (tr) (unntatt spor 3,4, 9, og 15); Philly Joe Jones (tr) (spor 3, 4, 9, og 15); Gil Evans (arr, dir).

The Buzzard Song; Bess, You Is My Woman Now; Gone; Gone, Gone, Gone; Summertime; Oh Bess, Oh Where's My Bess?; Prayer (Oh Doctor Jesus); Fisherman, Strawberry and Devil Crab; My Man's Gone Now; It Ain't Necessarily So; Here Come De Honey Man; I Wants to Stay Here (a.k.a. I Loves You, Porgy); There's a Boat That's Leaving Soon for New York

22. juli - 18. august 1958, 30th Street Studio, New York

Columbia Records 1959

Kind of Blue

Miles Davis (tp); Julian "Cannonball" Adderley(as); John Coltrane (ts);, Bill Evans (p) (unntatt på Freddie the Freeloader); Wynton Kelly (p) (kun på Freddie the Freeloader), Paul Chambers (b); Jimmy Cobb (tr).
 So What; Freddie Freeloader; Blue in Green; All Blues; Flamenco Sketches; Flamenco Sketches (alternate take)
 Lydtekniker: Fred Plaut. Produsenter: Teo Macero og Irving Townsend
 2. mars og 6. april 1959 (Siste opptaksdato blir ofte oppgitt å være 22. april, men i følge Columbia/Legacy sin MasterSound Edition av Kind of Blue (CK 64403), kan studioet den dagen ha vært bestilt, og deretter avbestilt (Pettinger, 1998:304-305).
 Columbia/Legacy CK 64935 (CL 1355)

Miles Smiles

Miles Davis (tp); Wayne Shorter (ts); Herbie Hancock (p); Ron Carter (b); Tony Williams (tr).
 Orbits; Circle; Footprints; Dolores; Freedom Jazz Dance; Gingerbread Boy
 24. og 25. okt 1966, Columbia 30th Street Studio
 Lydtekniker: Frank Laico. Produsent: Teo Macero
 Columbia CS-9401

Ellington, DukeConcerto for Cootie

Cootie Williams, Wallace Jones, Rex Stewart (tp); Lawrence Brown, Joe Nanton, Juan Tizol (tb); Barney Bigard (kl,ts); Johnny Hodges(ss,as); Otto Hardwicke (kl,as); Ben Webster (ts); Harry Carney (kl,as,brs); Duke Ellington (p); Fred Guy (g); Jimmy Blanton (b); Sonny Greer(tr, perk); Ivie Anderson(vok)
 15. mars 1940, Chicago
 RCA-Victor

Duke Ellington and His Famous Orchestra 1941: The Complete Standard Transcriptions

Wallace Jones, Rex Stewart (tp); Ray Nance (tp,fi,vok); Lawrence Brown, Joe Nanton, Juan Tizol (tb); Barney Bigard (kl,ts); Johnny Hodges (as); Otto Hardwicke (kl,as); Ben Webster (ts); Harry Carney (kl,as,brs); Duke Ellington (p); Fred Guy (g); Jimmy Blanton (b); Sonny Greer (tr,perk); Herb Jeffries, Ivie Anderson(vok)
 Chelsea Bridge m.fl.
 MBS broadcast fra Casa Manana 16. feb 1941

Evans, Bill:New Jazz Conceptions

Bill Evans (p); Teddy Kotick (b); Paul Motian (tr)
 I Love You; Five; Conception; Easy Living; Displacement; Speak Low; Our Delight; No Cover, No Minimum (#2); I Got It Bad (and That Ain't Good) (p solo); Waltz for Debby (p solo); My Romance (p solo)
 11. og 27. september 1956, New York City {Reeves Sound Studios)
 Lydtekniker: Jack Higgins; Produsent: Orrin Keepnews
 Riverside OJCCD 025-2 (RLP12-223)

Everybody Digs Bill Evans (CD)

Bill Evans (p); Sam Jones (b); Philly Joe Jones (tr)
 Minority; Young and Foolish; Night and Day; Oleo; Tenderly; What Is There to Say?; Peace Piece (p solo); Lucky to Be Me (p solo); Some Other Time (p solo); Epilogue (p solo)
 15. desember 1958, New York City (Reeves Sound Studios)
 Lydtekniker: Jack Higgins, Produsent: Orrin Keepnews
 "Some Other Time" ble første gang utgitt på Milestone- dobbeltalbumet Conception i 1981.
 Riverside OJCCD 068-2 (RLP12-291)

Portrait in Jazz (CD)

Bill Evans (p); Scott LaFaro (b); Paul Motian (tr)
 Peri's Scope; Witchcraft; Spring Is Here; What Is This Thing Called Love?; Come Rain or Come Shine; Blue in Green (2 stk); Autumn Leaves (2 stk); Someday My Prince Will Come; When I Fall in Love
 28. desember 1959, New York City (Reeves Sound Studios)
 Lydtekniker: Jack Higgins, Produsent: Orrin Keepnews
 Riverside OJCCD 088-2 (RLP 12-315)

Explorations (CD)

Bill Evans (p); Scott LaFaro (b); Paul Motian (tr)

Elsa; Sweet and Lovely; Beautiful Love (#2); I Wish I Knew; The Boy Next Door; Haunted Heart; Nardis; How Deep Is the Ocean?; Israel

2. februar 1961, New York City (Bell Sound Studios)

Lydtekniker: Bill Stoddard, Produsent: Orrin Keepnews

"The Boy Next Door" ble første gang utgitt i 1976 på "twoferen" Spring Leaves (Milestone M-47034), som, ved siden av Explorations, også inneholder albumet Portrait in Jazz.

Riverside OJCCD 037-2 (RLP 351)

Sunday at the Village Vanguard

Bill Evans (p); Scott LaFaro (b); Paul Motian (tr)

Gloria's Step (#2); My Man's Gone Now; Solar; Alice in Wonderland (#2); All of You (#2);

Jade Visions (#2)

25. juni 1961, New York City (the Village Vanguard)

Lydtekniker: Dave Jones, produsent: Orrin Keepnews

Riverside RLP 376

Waltz for Debby

Samme musikere, dato, tekniker, produsent og sted som over

My Foolish Heart; Waltz for Debby (#2); Detour Ahead (#2); My Romance (#2); Some Other Time; Milestones

More from the Vanguard

Samme musikere, dato, tekniker, produsent og sted som over

Alice in Wonderland (#1); Detour Ahead (#1); All of You (#3); Gloria's Step (#3); My Romance (#2); Jade Visions (#1); Waltz for Debby (#1)

The Village Vanguard Sessions (dobbel-LP, utdrag)

Samme musikere, dato, tekniker, produsent og sted som over

Porgy

The Complete Riverside Recordings (8-LP boks, utdrag)

Samme musikere, dato, tekniker, produsent og sted som over

All of You (#1);... a few final bars

The Bill Evans Album (CD)

Bill Evans (p, el-p); Eddie Gomez (b); Marty Morell (tr)

Comrade Conrad; The Two Lonely People; Funkallero (2#s); Sugar Plum; Waltz for Debby (2 stk);

Re: Person I Knew (2 stk); T.T.T. (Twelve Tone Tune)

11., 12., 17., 19. og 20. mai og 9. juni 1971, New York City (CBS 30th Street Studio)

Lydtekniker: Pete Weiss, produsent: Helen Keane

CD nytgivelse produsert av Orrin Keepnews i 1996.

Columbia CK 64963 (C 30855)

The Tokyo Concert

Bill Evans (p); Eddie Gomez (b); Marty Morell (tr)

Momin' Glory; Up with the Lark; Yesterday I Heard the Rain; My Romance; When Autumn Comes; T.T.T.T. (Twelve Tone Time Two); Hullo Bolinas (p solo); Gloria's Step; On Green Dolphin Street

20. januar 1973, Tokyo, Japan (Yubin Chokin Hall)

Lydteknikere fra CBS/Sony: Henichi Handa, Tomoo Suzuki og Yuiichi Maejima

Produsenter; Kiyoshi Ito (CBS/Sony) og Helen Keane

Fantasy F-9457

Powell, BudBud Powell in Chronology: 1949-1950. Complete Jazz Series/The Orchard.

Bud Powell (p); Ray Brown (b); Max Roach (tr)

Tempus Fugit m.fl.

Innspilt mars 1949.

Rollins, Sonny:Saxophone Colossus

Sonny Rollins (ts); Tommy Flanagan (p); Doug Watkins (b); Max Roach (tr)
 You Don't Know What Love Is; St. Thomas; Strode Rode; Blue Seven; Moritat (Mack The Knife)
 22. juni 1956, Rudy Van Gelder Studio, Hackensack, NJ
 Prestige PRLP 7079

Russell, George:The Jazz Workshop (CD)

Art Farmer (tp); Hal McKusick (as); Bill Evans (p); Barry Galbraith (g); Milt Hirtton (b); Joe Harris (tr); George Russell (komp & dir)
 Ezz-thetic; Jack's Blues; Ye Hypocrite, Ye Beelzebub; Livingstone I Presume
 31. mars 1956, New York City (Webster Hall)
 Lydtekniker: Ray Hall, produsent: Jack Lewis
 Som over, unntatt at Paul Motian (tr) erstatter Harris
 Round Johnny Rondo; Night Sound; Concerto for Billy the Kid; Witch Hunt
 17. oktober 1956, samme sted. Lydtekniker: Bernard Keville, Produsent: Fred Reynolds
 Som over, unntatt at McKusick også spiller fløyte; Teddy Kotick (b) erstatter Hinton; Osie Johnson (tr) erstatter Motian; på "Fellow Delegates" George Russell spiller "boobams" (kromatisk stemte trommer)
 Fellow Delegates; Ballad of Hix Blewitt (2#); Knights of the Steamtable; The Sad Sergeant; Concerto for Billy the Kid (alt.#)
 21. desember 1956, samme sted. Lydtekniker: Ray Hall, produsent: Fred Reynolds
 Blue Bird ND8646y (RCA-Victor LPM 1372)

Brandeis Jazz Festival

Louis Mucci, Art Farmer (tp); Jimmy Knepper (tb); John LaPorta, Hal McKusick, Teo Macero (rørbl); Robert DiDomcnica (fl); Manuel Ziegler (fag); Jimmy Buffington (vh); Bill Evans (p); Teddy Charles (vib); Barry Galbraith (g); Joe Benjamin or Fred Zimmerman (b); Teddy Sommer (tr); Margaret Ross (harp); Charles Mingus (vok); Gunther Schuller, George Russell (dir)
 All about Rosie; Suspensions; Revelations; All Set; Transformation; On Green Mountain
 10, 18, and 20. juni 1957, New York City
 Columbia WL127

Jazz in the Space Age

Ernie Royal, Al Kiger (tp); Frank Rehak, Dave Baker (tb); Jimmy Buffington (vh); Walt Levinsky (as); . Dave Young (ts); Sol Schlinger (brs); Bill Evans, Paul Bley (p); Milt Hinton (b); Barry Galbraith, Howard Collins (g); Don Lamond (tr); George Russell (komp, dir & beads on tuned drums)
 Chromatic Universe (Parts 1-3); The Lydiot
 Mai 1960, New York City
 Som over, men legg til Marky Markowitz (tp); Bob Brookmeyer (v-tb); trekk fra Buffington, Bley, Collins; Hal McKusick (as) erstatter Levinsky; Charlie Persip (tr) erstatter Lamond
 Dimensions; Waltz from Outer Space
 1. august 1960, New York City
 Produsent: Milton Gabler

Shearing, George:Verve Jazz Masters 57 - George Shearing (1996)

George Shearing (p); Johnny Rae (vib); Toots Thielemans (g); Al McKibbin (b); Bill Clark (tr)
 September in the Rain m.fl.
 Spilt inn live på Birdland i 1952.

Taylor, Cecil:Unit Structures

Eddie Gale Stevens, Jr. (tp); Jimmy Lyons (as); Ken McIntyre (as, obo, bkl); Cecil Taylor (p, bells); Henry Grimes (b); Alan Silva (b); Andrew Cyrille (tr)

Enter Evening (Soft Line Structure); Steps; Tales (8 Whips); Unit Structure / As Of A Now / Section
19. mai 1966, Rudy Van Gelder Studio, Englewood Cliffs, NJ
Blue Note BLP 4237

Tristano, Lennie:

Lennie Tristano in Chronology 1947-1951

På Tautology spiller: Lee Konitz (as); Billy Bauer (g); Lennie Tristano (p); Arnold Fishkin (b); Shelly Manne (tr)

Tautology (1949) m.fl.

Utgitt på Complete Jazz Series (Spotify)

Lennie Tristano

Lennie Tristano (p); Peter Ind (b); Jeff Morton (tr)

Line Up m.fl.

Innspilt 1954 - 55 i Tristanos hjemmestudio og utgitt 1956 på Atlantic Records.

9.4.2 Klassisk

Bernstein, Leonard

On the Town

Frederica von Stade, Thomas Hampson, London Symphony Orchestra og Michael Tilson Thomas
Deutsche Grammophon 1992

Chopin, Frederic

Chopin. Complete Noctures, Barcarolle, Berceuse

Vladimir Feltsman

Nimbus Records 2011

Debussy, Claude

L'œuvre pour piano (samlede verker for piano)

Aldo Ciccolini

EMI Classics 2002

Jolivet, Andre

La Princesse de Bali

Div. verker av ulike komponister, blant annet La Princesse de Bali (solo piano)

Maria Yudina, Fyodor Druzhinin

Entertainment Group International Inc.,

Limited Collectors Edition

Messiaen, Olivier

Catalogue D'Oiseaux / La Fauvette Des Jardins

Anatol Ugorski

Deutsche Grammophon 2003

Milhaud, Darius

The Jazz Album – A Tribute to the Jazz Age

London Sinfonietta, Simon Rattle

Milhaud: La Creation Du Monde. I tillegg verker av Bernstein, Gershwin og Stravinsky

EMI Classics, 2007

Ravel, MauriceRavel Piano Concertos

London Symphony Orchestra. Claudio Abbado (dir.), Michel Beroff (p), Martha Argerich (p)
Deutsche Grammophon 1989.

Ravel: Complete Piano Solo Works

Abdel Rahman El Bacha
Triton 2010

Beau Soir

Janine Jansen, Itamar Golan
Div. fransk musikk, blant annet Ravels 2. violinsonate
Decca, 2011

Daphnis et Chloe, Bolero, Pavane pour une infante defunte

London Symphony, Valery Gergiev
LSO Live 2010

Skrjabin, AleksandrThe Complete Piano Sonatas

Ruth Laredo
Nonesuch Records 1996